Moore, Robin. Música y mestizaje...., Cap. 4 "Échale salsita, el son y la revolución musical" y Capítulo 5 "El auge del "afrocubanismo" en La Habana, 1920-1940" (pp.132-209)

CAPÍTULO 4

Échale salsita: el son y la revolución musical

...el arte "moderno" y verdaderamente "contemporáneo" de este siglo se desarrolló de manera inesperada, inadvertido por los guardianes de los valores culturales, y con la velocidad propia de una genuina revolución cultural...

ERIC HOBSBAWM,
The Age of Empire (1875-1914)

Yo no soy Rodríguez, *no*...yo no soy Herrera, *no*, yo no soy Fernández, *no*,...tal vez sea Lumumba, tal vez, Kasabubu, tal vez, yo nací del Africa, *sí*, que es mi tierra, Africa, mi tierra linda, *sí*, yo soy del Africa.

ARSENIO RODRÍGUEZ,
"Soy de Africa"[1]

Estudios recientes sobre los cambios culturales destacan la naturaleza evolutiva de toda expresión artística. Estos sugieren que la cultura no se hereda de modo pasivo o estático, sino que cada generación la recrea activamente según sus creencias y valores. Las causas del surgimiento, perdurabilidad y decadencia de las prácticas culturales son complejas y dependen de una serie de factores entre los que se cuentan las tendencias socioeconómicas, políticas, los avances tecnológicos y los cambios que provocan en la forma en que los individuos se ven a sí mismos y a las relaciones que establecen entre ellos. Linnekin propone teorizar la cultura como un "campo narrativo controvertido" compuesto por elementos simbólicos que son reevaluados constantemente según su valor ideológico.

En este sentido un cambio cultural supone un diálogo continuo con las conductas existentes, las ideas alrededor de ellas y la perpetuación,

[1] Las cursivas indican los segmentos interpretados por el coro.

repulsión, alteración, o invención de las "tradiciones" a la luz de su significado en el presente. En el caso de las sociedades urbanas postcoloniales, la reelaboración y el reajuste de significados de la cultura subalterna con frecuencia conlleva una reacción a la influencia de los sistemas estéticos impuestos desde "arriba". La reconciliación creativa de los grupos subalternos con la expresión cultural dominante desde sus creencias y costumbres trae consigo la creación de nuevas modalidades sincreticas. Esta interpretación de las esferas estéticas es lo que Erlmann describió como "la articulación de mundos heterogéneos" (1991:2), la desintegración simultánea y la reformación de la cultura en un ambiente adverso.

Frecuentemente, los debates acerca de la cultura de las minorías en las sociedades divididas en etnias y razas se origina en las opiniones existentes sobre si tales prácticas se ajustan al concepto de identidad colectiva establecido. La ex resión de las minorías se entiende (y funciona) como una forma de resistencia simbólica, como un desafío a a cultura impuesta por la mayoría. En ocasiones —sobre todo en el caso de las formas sincréticas— otros aceptan y se apropian de la cultura s tema con la intención de aminorar las diferencias sociales, y para reintegrar de manera simbólica a los desposeídos a su región o país. a hegemonía cultural a nivel nacional entraña la reformulación constante de las normas de conducta grupal con el fin de incluir y por tanto neutralizar, al menos, algunas de las formas de ex resión de oposición de las minorías. Para controlar a los grupos subordinados, la clase dominante está obligada a aceptar los códigos culturales de aquellos que reprime. "La facción dominante reduce el potencial de oposición de un signo... creando un consenso nacional de opinión y significado alrededor del mismo [mientras que] los grupos subordinados lo enarbolan para separar su identidad de la facción dominante" (Hall 1979: 337).

Este capítulo examina la historia del son urbano en La Habana, su polémico significado dentro de la sociedad cubana en sus inicios, el aumento gradual de su popularidad y su consecuente transformación en parte de la "cultura nacional". El capítulo se centra en el periodo de 1920 a 1935, que muchos críticos consideran el del auge del género en su forma comercial inicial (Reyes 1994). Comienza con la historia de los inicios del son en La Habana, describe el ambiente cultural de los primeros conjuntos y la actitud de la clase media hacia ellos. Posteriormente analiza las primeras interpretaciones comerciales de sones en academias de baile, jardines de las cervecerías, y

fiestas privadas, así como su penetración y difusión en los medios. Para finalizar, se documentan las actitudes cambiantes de las clases alta y media cubanas hacia el son a partir de 1925: de cómo el géne- o asó en poco tiempo de una política de represión policial y condena abierta, a la aceptacion genera . l son se entiende como un mediador estilístico e ideológico entre las prácticas culturales de los afrocubanos de la clase trabajadora y las comunidades blancas y negras de la clase media.

HISTORIA DEL SON URBANO

Generalmente el son urbano es reconocido como la forma más influyente de la música cubana del siglo. Importantes críticos lo han calificado como el "género cubano *par excellence*" (León 1991: 21), el "exponente sonoro más representativo de la cultura nacional " (Urfé en Blanco 1992: 4), y aún hoy es parte central de la música del Caribe hispánico. La historia del son en su forma inicial, previa a su comercialización, se remonta un siglo atrás, pero limitada a las provincias orientales. No obstante, su incorporación en el repertorio de las orquestas bailables urbanas de La Habana, condujo a su difusión y popularización nacional a finales de los años 20 (Álvarez 1994). Dada la importancia que los musicólogos cubanos atribuyen al son, sorprende la escasez de información existente sobre su historia de principios del siglo XX. Por ejemplo, el surgimiento del son urbano como forma musical en la década del 10, y el modo en que alcanzó popularidad nacional, son temas que requieren una investigación más profunda. Esto se justifica en parte porque en sus inicios el género era marginal, compuesto e interpretado exclusivamente por negros y mulatos de los distritos más pobres de La Habana. En los años anteriores a su comercialización, los conjuntos de son no gozaban de amplia popularidad. Ofrecían, más bien, una alternativa de disfrute para los afrocubanos que no podían o no querían asistir a las prácticas musicales públicas autorizadas. En este aspecto, el género comparte historia con otras formas musicales afrocubanas de aproximadamente el mismo período, y sólo difiere en que a la larga fue legitimado por la mayoría blanca. Acaso lo más importante acerca del son desde la perspectiva actual sea que representa un número considerable de "primeros" en la historia cubana. Fue el primer género callejero negro en alcanzar aceptación nacional e interpretado comercialmente sin alteraciones

estilísticas o transformaciones excesivas.[2] Junto a la música guajira (de los campesinos hispánicos) el son estuvo entre los primeros géneros de la clase trabajadora en ser difundidos en discos y en la radio. Fue el primero en incorporar de manera sustancial improvisaciones musicales y vocales, y en incorporar un tambor afrocubano (el bongo) tocado con las manos. Por estas razones, y por su importancia en el desarrollo posterior de otras formas musicales como el danzonete, el mambo, y la salsa, la nacionalización del son marca un momento de cambio crucial en la cultura popular cubana.

A partir de finales de la década del 20, las formas musicales de las clases trabajadoras influidas por este género aumentaron su presencia en los medios de difusión. La popularización masiva del son representa la intensificación de lo que Hobsbawm llamara la "revolución artística desde abajo".

DEFINIENDO EL SON

Es difícil ofrecer definiciones precisas del son por las numerosas subclasificaciones existentes (e.g. changüí, sucu-sucu) y las formas híbridas que fusionan características del son con otras músicas (son-guajira, son-pregón, guaracha-son, afro-son). Los sones compuestos durante el período "clásico" antes de los años 40 por el Trío Matamoros, Ñico Saquito, el Cuarteto Machín, el Septeto Nacional y el Septeto Habanero, por mencionar sólo los más conocidos,[3] evidencian una mayor coherencia estilística. Desde el punto de vista estructural, el son de esta época estaba en doble métrica, basado en patrones armónicos simples del estilo europeo (I-V, I-IV-V), y alternaba inicialmente entre secciones de verso y coro. Con frecuencia entre las repeticiones de estrofas se incluían cortos segmentos instrumentales de tres o trompeta. La sección final de la mayoría de las composiciones, el montuno, se ejecutaba en un tempo acelerado e incluía alteraciones rápidas entre un improvisador vocal o un instrumentista y un coro.

2 Por ejemplo, ver la información que aparece en el capítulo 2 sobre la transformación de la rumba en el teatro vernáculo.

3 Para ejemplos de son "clásico", ver Stratchwitz y Avalos (1991), y grabaciones recientes como "Cuarteto Machín volumen 1" 1930-1932 (Harlequín compact discHQ CD 24, 1992, Interstate Music Ltd., Inglaterra); e "Ignacio Piñeiro y su Septeto Nacional" (Tumbao compact disc TCD-019, 1992, Camarillo Music Ltd, Suiza).

Las frases del solista en esta sección se conocen generalmente como *inspiraciones*. La naturaleza cíclica, antifonal, y altamente improvisatoria del montuno tiene gran similitud con la organización formal de muchas formas musicales tradicionales de Africa Occidental; mientras que las estrofas iniciales se asemejan más a formas musicales ibéricas. Las letras del son se escribieron en español utilizando formas poéticas de estilo europeo como las coplas, cuartetas y décimas, aunque también aparece la terminología africana. Las letras tratan temas diversos: insinuaciones sexuales obscenas, acontecimientos sociales, asuntos políticos, y el nacionalismo regional, (ver Avalos 1992:4; León 1984:128). Entre las características musicales más notables del son están su peculiar patrón de clave. El realce de la guitarra y el bongó, más en el cuarto tiempo del 4/4 que en el primero, y el singular ritmo del bajo, que enfatiza en el "y-de-2" y "4", conocido como "bajo anticipado".[4] El patrón del bajo sincopado del son y su ambivalencia cuarto tiempo/ primer tiempo fueron esenciales en la creación de la música bailable moderna: la salsa.

No hay un consenso de o inión acerca de los orígenes del son. Las primeras referencias escritas acerca del son, datan de na es e siglo XVII; por ejemplo se menciona que la renombrada cantante Teodora Ginés lo interpretaba en Santiago por aquella época acompañándose de vihuela y bandola (Grenet 1939: xxxvi). Sin embargo, la relación musical entre este género inicial y el son del siglo XX no está clara. León (1984:119) sostiene que la variante moderna se desarrolló en el siglo XVIII, mientras que Orovio (1981:392) sugiere que puede haber sucedido mucho después. A pesar de esto, los historiadores coinciden en señalar a los residentes de las zonas rurales de Oriente en las afueras de ciudades c racoa, Guantánamo y Santia o como los primeros en interpretar son moderno precomercial. Desde mediados del sig o XIX, las estudiantinas también ejecutaban variantes del género en ciudades y pueblos de Oriente. Los soneros rurales utilizaban varios instrumentos, entre ellos, el tres, la guitarra, las maracas, el bongó, la botijuela o botija, la marímbula[5] y el güiro. Las estudiantinas incorporaban

[4] Ver Manuel (1988:34) para ejemplos transcritos.

[5] La marímbula es un instrumento bajo con forma de caja con aditamentos metálicos afinados que sustituyó a la botija de los grupos más viejos. Como en el caso de la mbira africana, sus bandas de metal poseen una longitud determinada para que produzcan los timbres deseados al ser manipuladas con los dedos. En la foto de los "Melodiosos de Cienfuegos" aparece una marímbula.

con frecuencia estos instrumentos, pero añadían otros relacionados con las tradiciones de bailes de salón como el violoncello, la flauta, el violín, y el timbal (Avalos 1992).[6] La instrumentación del son, aun en sus primeras grabaciones comerciales era bastante flexible, los músicos cambiaban sus conjuntos libremente para lograr contextos diversos. Algunos artistas de los años 20 y 30 (c.g. el Trío Matamoros, Sindo Garay, María Teresa Vera) grabaron sones acompañados sólo de guitarra y tres. Pero la mayoría, influidos por los sextetos y septetos habaneros, crearon conjuntos más amplios compuestos por guitarra, tres, bajo acústico, maracas, claves, bongó, y trompeta. Estas agrupaciones tenían un grado mayor de sincretismo al unir los instrumentos de cuerda, de estirpe hispánica, a los de origen afrocubano, güiro, clave, y bongó (León 1984:128). Tanto desde el punto de vista estructural como de instrumentación, el son de los años 20, sintetiza lo que Erlmann denominara "reordenamiento simbólico" (1991:5) mediante la fusión de sus diversas influencias estilísticas.

ANTECEDENTES DEL SON

Durante las primeras décadas de la República la comunidad afrocubana participó en distintos tipos de actividades musicales. Algunas de estas prácticas como los toques y canciones sagradas de santería y ceremonias abakuás, y la rumba no comercial aparecen mencionadas anteriormente para subrayar el grado de perdurabilidad de la influencia de las artes afroides en Cuba. A su vez, el número considerable de negros y mulatos que se dedican a la interpretación de música clásica da fe de la influencia de las formas musicales europeas en los afrocubanos y de su encanto como sello de distinción cultural. Directores e instrumentistas de orquestas de danzón de los años 10 y 20 como Enrique Peña y José Urfé, compositores de música popular bailable como Aniceto Díaz, cantantes de ópera como Zoila Gálvez, y músicos sinfónicos como Virgilio Diago triunfaron interpretando música de la clase media.[7] A esta lista se podrían añadir los nombres de muchos

[6] León (1984:120) plantea que el bongó en sus inicios estaba estrechamente relacionado a las ceremonias tanto abakuás como de santería, aunque parece ser que en el siglo XX solo se utilizó en la ejecución de músicas profanas.

[7] Fotografías de la Orquesta Sinfónica de La Habana que datan de 1922 demuestran que había una amplia representación de afrocubanos entre los instrumentistas sinfónicos.

trovadores de la época quienes componían e interpretaban canciones fuertemente influidas por la música ligera y la canción clásica.[8] Entre los trovadores afrocubanos más famosos se cuentan Pepe Sánchez, Sindo Garay, y Manuel Corona. Todos ellos tocaban dentro del estilo que la clase dominante consideraba "música de entretenimiento aceptable".

Existe un tercer tipo de composición musical que cruza la frontera entre la práctica musical "legítima" y la esfera clandestina de las tradiciones afroides interpretadas en los hogares, en la cual se incluyen los coros de clave y guaguancó. Estas expresiones musicales asociadas en un principio a las provincias occidentales, constituyen la influencia estilística precursora del son en La Habana. Urfé (1984:183) sugiere que ambas empezaron como imitaciones de los coros de aficionados que establecieron, en La Habana, las sociedades españolas. Los coros de claves, de mayor influencia europea, se desarrollaron a finales del siglo XIX y mantuvieron su popularidad hasta la primera década del siglo XX; en 1902 existían 50 ó 60 en los barrios de la clase trabajadora negra.[9]

Algunos de estos coros alcanzaban los 150 miembros (Reyes 1994; Urfé 1984:183). Estaban compuestos principalmente por vocalistas que cantaban a dos o tres partes en 6/8 con armonías europeas simples. También estaban integrados por instrumentistas quienes acompañaban a los cantantes con viola (un banjo sin cuerdas que se tocaba como instrumento de percusión), guitarra, clave, y en ocasiones botija, arpa u otros instrumentos (Orovio 1981:103). Comúnmente las piezas comenzaban en voz de la clarina (cantante prima) que interpretaba la primera sección de la melodía a lo que seguían las respuestas del coro. La forma lírica usual de las letras era la décima. Algunos de los coros de clave más famosos del período inicial de la popularidad [illegible] El boton de oro, La moralidad, y La juventud (León 1961).

8 La apreciable influencia de la canción clásica en el repertorio de la vieja trova, no implica que sus exponentes hayan recibido educación musical formal. Al contrario de los instrumentistas sinfónicos y de los directores de orquesta, los trovadores eran por regla general autodidactas y aprendieron a tocar su repertorio al competir con intérpretes más viejos. Tal es el caso de Sindo Garay, un trovador pobre que no sabía ni leer ni escribir música pero que compuso algunos de los boleros más famosos de principios del siglo XX. Es interesante como Garay, a pesar de ser mulato, prácticamente no compuso ninguna pieza con influencia africana directa, y en su biografía no muestra interés por dichas tradiciones.

9 Aunque eran exponentes de las tradiciones afrocubanas, León (1985:61) señala que al menos dos de los coros de clave estaban integrados en su totalidad por blancos. Estos grupos, "La Yaya" y "El Jiquí", negaban en público cualquier influencia africana en la música que interpretaban.

Por su parte, los coros de guaguancó (también conocidos como agrupaciones de guaguancó), parecían ser una variante más percutiva y de mayor influencia africana de dichos grupos. No era infrecuente que incorporaran tambores y otros instrumentos de percusión asociados a la rumba, aunque se sabe que incluían también instrumentos europeos. Las canciones de los coros de guaguancó estaban generalmente en el tiempo 2/4 y se dice que alcanzaron popularidad a principios del siglo XX, un poco más tarde que los de la clave. Los Azules Amalianos del barrio de Jesús María, uno de los primeros coros de guaguancó que se formaron, comenzaron a tocar en 1862. La mayoría de sus integrantes trabajaban como estibadores en los muelles del Puerto de La Habana (Ramírez n.d.). En el siglo XX, los coros de guaguancó más famosos eran Los Roncos, Los Apaches, y El Paso Franco (Hernández Cuesta 1994). Los Roncos merecen mención especial pues su líder, Ignacio Piñeiro, se convirtió en uno de los más renombrados compositores de son.[10]

En los años que siguieron a la Guerra de Independencia se produjeron considerables movimientos demográficos de distintos tipos. Muchas familias de las áreas rurales que habían perdido sus bienes a consecuencia de los enfrentamientos militares se trasladaron hacia zonas urbanas después de 1898. Otros se vieron obligados a abandonar sus hogares, pues las tierras que habitaban y cultivaban fueron vendidas a inversionistas extranjeros. Los trabajadores agrícolas que se quedaban sin empleo en una provincia viajaban a cualquier otra con la esperanza de encontrar nuevas oportunidades de trabajo. La creación del ejército permanente en 1908 por el gobierno estadounidense rovisional provocó el traslado e ran numero e cu anos. En 1906 las autoridades interventoras, y mas tarde los funcionarios del presidente Gómez (1909-1912), ubicaban de manera consciente a los nuevos soldados cubanos lejos de los lugares en que habían nacido y crecido. Creían que de esa forma los soldados tendrían menor contacto con los civiles y por ende no cuestionarían las órdenes en caso de enfrentarse a la población por alguna causa (Blanco 1992:9). La combinación de estos factores hizo que los soneros de Oriente llegaran a La Habana y a otras ciudades durante las dos primeras décadas del presente siglo y

10 Díaz Ayala (comunicación personal) destaca que el Sexteto Habanero utilizaba la tradición clarina/coro de clave como base estilística de las primeras grabaciones que hicieran junto a María Teresa Vera, aproximadamente en 1918. Ver Díaz Ayala (1994:319).

que se popularizara el género entre los afrocubanos de la clase trabajadora de estas ciudades.

En contraste con los músicos afrocubanos de escuela que tocaban en las orquestas de danzón, bandas militares y orquestas sinfónicas, los músicos de son carecían prácticamente de todo tipo de educación formal. Las habilidades de los soneros eran, en gran parte, fruto de la práctica musical en sus hogares, en la calle, y en los bares locales. El son se popularizó en los barrios pobres de La Habana en una época en que casi la mitad de la población no sabía ni leer ni escribir. Por eso no es extraño que la mayoría de sus intérpretes tuviera poca instrucción. Por ejemplo Lorenzo Hierrezuelo, compositor de sones de la provincia de Oriente, nació en el seno de una familia de trabajadores agrícolas en 1907 (Orovio 1981:209). En los campos se necesitaba el esfuerzo de toda la familia, lo que dejaba poco tiempo para la escuela. Hierrezuelo aprendió poco más que a escribir su nombre; sus conocimientos musicales los adquirió de modo informal de su padre y otros parientes (Hierrezuelo 1994). María Teresa Vera, la popular cantante de los años 10 y 20, tenía poca instrucción y apenas podía escribir las letras de sus composiciones (Linares 1993). Otros artistas del mismo período como Arsenio Rodríguez y Carlos Embale no sabían leer ni escribir y mucho menos dominaban la notación musical. De igual forma los musicólogos se refieren a Chano Pozo como "un hombre sin escuela" (ibid.), un analfabeto que a duras penas vivía de vender periódicos antes de alcanzar popularidad en los *nightclubs* como percusionista solista. Por regla general, el único integrante de aquellos primeros conjuntos de son con cierto grado de educación era el trompetista, que se incluyó a finales de los años 20. Por ejemplo, Lázaro Herrera aprendió a leer en la banda militar de su natal Güines antes de unirse al Septeto Nacional en 1927 (Herrera 1993). Félix Chapotín, al igual que su colega de los Estados Unidos, Louis Armstrong, aprendió a leer música por azar en un reformatorio donde pasó parte de su adolescencia.

EL SON COMO PUENTE CULTURAL

El son puede verse como un género esencial desde el punto de vista estilístico en la vinculación de la cultura de la clase baja afrocubana con la del resto de la sociedad. Los mismos músicos que en los años 20 interpretaron sones en público también tocaban otros géneros con una influencia africana más marcada. Los soneros del Septeto Habanero

tocaban rumba tradicional, participaban en comparsas y conocían muchos de los cantos, bailes, y toques de las ceremonias de santería (Suárez 1994). Casi todos los integrantes del Septeto Munamar de Regla eran abakuás y santeros (J. Valdéz 1994). El tresero Arsenio Rodríguez provenía de una familia devota de la religión conga; él y toda su familia estaban iniciados e incorporaba terminología africana en muchos de los sones que compuso. El cantante Miguelito Valdés también tenía hecho santo y era "hijo de Ochún" (ibid.). El sonero Antonio Machín incorporó saludos rituales yorubas a Ifá y Yemayá en su grabación de 1932 de la canción "Una rosa de Francia", de Rodrigo Prats (Bolívar: 1996). Carlos Embale estableció su reputación como rumbero mucho antes de convertirse en vocalista del Septeto Nacional. Ignacio Piñeiro también cantaba rumba, y dejaba entrever su compromiso con la santería en las letras de algunas de sus composiciones: "No juegues con los santos", "Papá Oggún" y "Canto lucumí".[11] Esta tendencia de los soneros a interpretar formas musicales afrocubanas también para los músicos de la década del 50 y de más adelante, como en el caso de los cantantes Beny Moré y René Álvarez, que interpretaban rumbas y cantos congos o de santería en su infancia antes de triunfar comercialmente como solistas de orquestas de música bailable (Álvarez 1994). El surgimiento del son en la década del 10 amplió significativamente la esfera sincrética que mediaba entre las influencias culturales africana e hispánica. Significó una nueva fuente de ingresos y reconocimiento para muchos músicos negros que de lo contrario habrían sido excluidos del ámbito comercial.

En comparación con otros géneros como la rumba y la conga, el son podría verse como una concesión de los afrocubanos a las normas estéticas predominantes. Sin embargo, esta afirmación se puede rebatir si se consideran las reiteradas alusiones en las letras y en el estilo que en él se hacen a la cultura africana. En las letras de los primeros sones, al igual que en los períodos posteriores, aparecen constantemente palabras y frases africanas. Voces como "asere" y "monina", vocativos de origen carabalí que significan "amigo", o "socio" (Santiesteban 1985:54, 331)[12];

[11] Hasta entre los músicos afrocubanos educados en la música clásica de la época se pueden encontrar iniciados en la santería. Dos ejemplos de estos son: el director de orquesta de danzón Joseíto Valdéz quien tocó por muchos años con la Orquesta América, y el cantante Barbarito Diez.

[12] Quizás el saludo más común hoy entre amigos en La Habana emplea este término: ¿Qué volá asere?

"ekobio", saludo empleado por miembros de las sectas abakuás; "chévere", expresión carabalí popularizada internacionalmente que significa "bueno", "excelente"; y "mokongo" e "iyamba", que se utiliza para referirse a los líderes abakuás, aparecen en sones y otras expresiones musicales de influencia africana más evidente.[13] Algunos de los sones compuestos por Ignacio Piñeiro, por ejemplo "Iyamba bero"[14], contienen extensas secciones en dialecto abakuá y hacen referencia directa a dos de los tambores sagrados de los abakuás, el sense y el bonko.[15] En su composición, "Viva el bongó", también aparecen sonidos de tambor de fricción, reminiscencia del ecué, otro instrumento abakuá sagrado. En las secciones finales de algunos de los sones del Septeto Habanero, por ejemplo "Carmela mía" y "Danza carabalí" el compás cambia de 4/4 a 6/8, haciendo referencia a los ritmos y bailes sagrados de la santería (Bacallao 1994). Varios de los llamados afro-sones del Septeto Munamar como "Acuérdate bien, chaleco" y "Lucumí" fueron escritos originalmente para ser interpretados en bembés y otras reuniones religiosas afrocubanas informales, no como forma de entretenimiento secular (Strachwitz y Avalos 1991). En los sones compuestos a partir de 1910 se hace frecuente referencia a la rumba, tal es el caso de las composiciones de Piñeiro "Sobre una tumba una rumba", "En la alta sociedad", y "Lindo yambú". También hacen mayor énfasis en el legado africano de los intérpretes y el público que en el hispánico, como en la composición de Felipe Neri Cabrera "Africana" (Strachwitz n.d.). Hasta los danzones con mayor influencia europea contienen referencias obvias a la cultura afrocubana. Entre ellos se cuentan los escritos por Joseíto Valdés, donde aparecen fragmentos de melodías sagradas de santería en honor a San Lázaro y a Oggún (Valdés 1994).

La grabación fascinante y hasta cierto punto controversial que del tema "Ay, Mamá Inés" hizo el Septeto Nacional, es una muestra más del grado de interinfluencias musicales que intervinieron en los primeros sones (ver Piñeiro 1992). "Ay, Mamá Inés", fue originalmente una canción compuesta por esclavos que el compositor Eliseo Grenet

[13] Mis agradecimientos a Cristóbal Sosa por su ayuda en la aclaración del uso de esos términos en los primero sones.

[14] Esta canción está grabada en el disco de '78 #2421-X (93950).

[15] La práctica de incluir letras de rituales africanos en canciones populares alcanzó su culminación en la década del 50 con la grabación de temas por Celia Cruz y la Sonora Matancera como "Yembé laroko" (ver disco Seeco '78 # 7151b). Esta pieza es un canto litúrgico de santería en yoruba, arreglado para orquesta de música bailable.

transformó en una pieza musical de teatro bufo en los años 20. Septeto Nacional grabó una nueva versión de "Ay, Mamá Inés" alrededor de 1930, para la que mantuvieron el dialecto bozal exagerado de la versión de Grenet y además añadieron texto nuevo en español y yoruba al segundo coro. La frase más llamativa de esta última sección es "mulé y bibí, casa de mi omó" que significa "negros y blancos [están tomando café] en casa de mi madrina".[16] Esta pieza enfatiza la complejidad del son como vehículo sígnico. A pesar de su fuerte influencia hispánica, refleja la marginalidad de la clase trabajadora afrocubana al incorporar formas culturales desconocidas o desaprobadas por la sociedad dominante. En contraste, los popularizados a nivel nacional durante las décadas del 30 y 40 disminuyen las referencias de este tipo.

En la Cuba de 1910 cualquier expresión cultural africana era sinónimo de "barbarismo", vulgaridad (Martínez Furé 1994). En una época en que aún los intelectuales progresistas defendían los conceptos de superioridad blanca y evolución cultural para la mayoría la música afroide era poco más que el ruido sin sentido que hacen los niños. La popularización del son, primero entre la clase trabajadora negra y posteriormente en la blanca, provocó gran ansiedad entre los encargados de perpetuar las prácticas musicales europeas. Críticos y compositores salidos de los conservatorios caracterizaron el período de surgimiento del son comercial como un período de "degeneración" en el que las tradiciones de "las masas" "contaminaban" cada vez más las de la clase media. Todavía en 1928, figuras como Eduardo Sánchez de Fuentes censuraron al son urbano por ser un género de origen africano y no cubano, y representar "un salto atrás" para la nación (Sánchez de Fuentes 1928: 189). Junto a otros hizo un llamado a la eliminación de toda actividad musical de las agrupaciones callejeras negras que según ellos conspiraban contra la calidad de la cultura cubana. Voceros de las clases medias negras también condenaron el son de forma abierta. Los miembros de las exclusivas sociedades de color Club Atenas y Unión Fraternal no permitieron que en sus reuniones recreativas se bailara son hasta mediados de los 40, mucho después que los blancos. El trompetista Lázaro Herrera cuenta que a pesar del éxito internacional de los conjuntos de son más importantes, como el Septeto Nacional, nunca fueron invitados a tocar en estos locales. El vals, el fox-trot, y el danzón continuaban en la preferencia de los

[16] Mulé=blanco, bibí=negro, omó=madrina, la responsable de introducir al iniciado en la religión de santería.

miembros del Club Atenas y del Unión Fraternal aún cuando ya había perdido popularidad en otros sectores de la población.

Bajo el gobierno de Mario Menocal (1913-1920), las continuas protestas en contra del son por parte de representantes de las clases medias provocaron que las autoridades locales desplegaran una campaña en su contra (Bacallao 1994; López 1994).[17] Esta política entró en vigor en el mismo período que presenciara el inicio de las acaloradas discusiones acerca de las comparsas y la Guerrita del Doce en Oriente. Blanco (1992:15) relata un incidente ocurrido en 1913 en el cual los residentes de un solar de la Habana Vieja comenzaron a tocar son en su patio central. Poco después de las 10:00 p.m., una docena de policías arremetió contra los participantes de la celebración, golpeándolos con sus porras. Al día siguiente fueron multados por "conducta inmoral" y por el uso de "instrumentos africanos ilegales". El mismo autor describe un incidente similar ocurrido en 1919 en el que diez individuos son arrestados en Guanabacoa por "bailar el son inmoral" (ibid.:23). Hasta los miembros del relativamente conocido Sexteto Habanero fueron encarcelados en reiteradas ocasiones por tocar son en reuniones públicas (Bacallao 1994).[18] Durante la década del 10 la policía tenía órdenes de confiscar o destruir los instrumentos asociados al son como el bongó, las maracas y la marímbula o botija (Martínez Furé 1994). En ocasiones los enviaban al Museo de Antropología de la Universidad de La Habana como prueba de conductas "inferiores" de gente "primitiva" (ibid.).[19] Tal vez el bongó fue el instrumento que generó mayor conflicto. Era un tambor que se to[illegible]anos y en ese sentido se asemejaba a los usados en las ceremonias de santería y abakuás, por lo que las autoridades policiales lo consideraban especialmente ofensivo. Carpentier (1946: 245), entre otros, señala que en las provincias, incluida La Habana, se aprobaron legislaciones que prohibían su uso de manera

17 Innumerables autores se refieren específicamente a esta legislación que prohibió, en aquel momento, la ejecución del son, pero ninguno de los que entrevisté la ha visto en persona ni sabe donde encontrarla. Mis gestiones por encontrar tales documentos en el Archivo Nacional de La Habana fueron infructuosas. No se sabe a ciencia cierta si se prohibió el son por decreto municipal o si simplemente la policía estableció la práctica de disuadir su ejecución.

18 Tales incidentes no tuvieron grandes consecuencias para los miembros de esta agrupación porque tenían padrinos influyentes que negociaban su libertad en unas pocas horas.

19 Por esta época Fernando Ortiz inició su colección de objetos asociados a la expresión cultural africana pidiendo a la policía los que ésta había confiscado (Rogelio Martínez Furé, comunicación personal).

específica. El sonero Antonio Bacallao recuerda que su padre le decía que a finales de los años 10 "generalmente uno podía tocar un poco el son, pero no podía tocarlo con bongó" (1994).

Aunque el hostigamiento y encarcelamiento de los soneros disminuyó a principios de los años 20, se debe señalar que continuaron siendo discriminados por algún tiempo dentro del ámbito musical. La manifestación más clara de tales prejuicios fue la oposición de los sindicatos de músicos a la inclusión de los soneros en sus filas hasta aproximadamente 1935. Representantes de organizaciones como Solidaridad Musical, fundada en 1916 (Cañizares 1978: 41) y la Unión Sindical de Músicos de Cuba (USMC)[20] creada en 1923 (Acosta 1993: 3) sostenían que los únicos artistas que tenían derecho a ser miembros eran aquellos que tenían una formación académica y sabían leer y escribir música. A simple vista esta posición justifica a los prejuicios históricos contra la música callejera negra y mantenía las diferencias entre las prácticas musicales "legítimas" y las "no legítimas". Para los conjuntos de son, la exclusión de los sindicatos significaba, entre otros problemas, la pérdida de oportunidades de empleo y salarios bajos por sus actuaciones. Enojados por tal tratamiento, los afrocubanos Fernando Collazo, y el activista sindical comunista José María Arriete formaron su propio sindicato en 1932, Asociación Cubana de Conjuntos Típicos e Instrumentistas, ACCTI (Herrera 1994; Collazo 1987: 164). Como Arriete carecía de recursos para alquilar oficinas, utilizó su domicilio como sede informal durante varios años (Arcaño 1992). Cuánto duró el sindicato y en qué momento la USMC comenzó a aceptar soneros en su membresía son interrogantes que no se han esclarecido. De cualquier forma, los debates acerca de la inclusión de los soneros en los sindicatos existentes se resolvieron en gran medida en la década del 40; con el descenso de la popularidad nacional del son "clásico", cada vez fueron menos los conjuntos que actuaban en establecimientos comerciales y que intentaban entablar relaciones con los sindicatos.[21]

20 Según Joseíto Valdés (1994), intérprete de danzones, la USMC tenía sus oficinas en la calle San José # 516 entre Campanario y Lealtad. En "El Músico en Cuba" (1988) de [illegible]

21 Alrededor de 1938, Arriete y Collazo lograron conven[illegible] para que aceptaran orquestas típicas, como la propia orquesta Gris de Collazo, en sus filas, pero todavía los conjuntos, dúos, tríos y trovadores no se podían incorporar (Collazo 1987:175). Para esta fecha, la ACCTI, había establecido oficinas en la calle Blanco # 116, Barrio de Colón.

LA COMERCIALIZACIÓN DEL SON

Generalmente se consideraba el período de 1920 a 1940 como el auge del son "clásico"; más de cuatro docenas de conjuntos tocaban con regularidad en La Habana (Hernández Cuesta 1994). Casi todos estaban compuestos por hombres y constituían una forma importante de socialización para sus integrantes. La mayor parte de la información registrada acerca de la historia de los primeros conjuntos se limita al surgimiento de las agrupaciones más famosas, a las que tuvieron la suerte de firmar contratos de grabación exitosos. Por ejemplo, el Septeto Habanero formado en 1918 fue uno de los primeros en alcanzar éxito comercial. Sus miembros vivían en el barrio Pueblo Nuevo de las afueras de La Habana. Muchos de ellos ya habían tocado juntos desde mediados de la década del 10, y se identificaban como Cuarteto Oriental. El nombre cambió a Cuarteto Meta Fiña luego de recibir un pequeño pago por la promoción de un refresco del mismo nombre (Bacallao 1994). Los músicos del Septeto Habanero provenían de la clase trabajadora. Antonio Bacallao, el primero que tocó la botija en el conjunto, trabajaba como carpintero, al igual que el guitarrista Guillermo Castillo. En la agrupación también estuvo por muchos años un albañil, Gerardo Martínez (claves); un soldado del entonces llamado ejército permanente (Carlos Godínez, tres); un pintor de casas (Oscar Sotolongo, bongó); y otros para quienes la música era su única forma de ingreso fijo (Bacallao 1994). A mediados de los años 20, el Habanero comenzó a actuar con regularidad en celebraciones de la clase trabajadora, en programas de radio locales y, en ocasiones, para fiestas privadas de los ricos. Su popularización a nivel nacional fue el resultado de la negociación de contratos de grabación con la Victor Talking Machine Co. a través de la firma Humara y Lastra. El grupo grabó sus primeros discos de '78 —de los primeros grabados por un conjunto de son[22]— en Nueva York, invitado por la RCA Victor. Durante ese viaje también se presentaron en vivo en clubes ante la audiencia estadounidense (Reyes 1994). El Habanero, del que se dice fue el primer conjunto que "vistió de frac el son", en hacerlo "sofisticado" y "elegante", gozó durante décadas de una popularidad asombrosa. Desde principios

22 Las primeras grabaciones de son se hicieron en 1917 por el Cuarteto Oriental bajo la dirección de Carlos Godínez. El Cuarteto Oriental estaba integrado por muchos de los músicos que grabarían más adelante como Sexteto Habanero (Díaz Ayala 1994b: 324)

de los años 30 firmaron contratos en centros y *nightclubs* exclusivos de La Habana y aparecieron en películas mexicanas y norteamericanas. La historia de su rival principal, el Septeto Nacional, sólo se diferencia en que este último ganó en importancia poco tiempo después, luego de sus presentaciones en la academia Habana Sport (Tellería 1977). El Septeto Nacional comenzó a grabar con el sello Columbia en 1926 (Herrera 1993) y por invitación del compositor Moisés Simons se presentó en el Hotel Plaza. Durante el auge de su popularidad en la década siguiente, el conjunto acompañó a bailarines de rumba en los cabarets Sans Souci y La Campana, viajó por España, y tocó en la feria mundial de Chicago en 1933 (ibid.).

A pesar de la importancia de las academias de baile que una vez existieron en La Habana como instituciones que contribuyeron a la popularización del son, poco se ha escrito acerca de ellas. Linares afirma que surgieron a finales del siglo XIX y que se asemejan en muchos aspectos a las *casas de cuna* descritas por Cirilo Villaverde y otros escritores de la década del 30 de ese siglo. Mientras que las *casas de cuna* eran tradicionalmente pequeños salones de baile administrados por mulatas prostitutas ("mulatas de rumbo"), las academias de baile eran propiedad de empresarios blancos. En teoría, eran locales a los cuales los jóvenes iban a bailar, o a aprender a bailar. Además del salón y de una orquesta o un conjunto, frecuentemente compuesto de músicos afrocubanos, las academias empleaban un número determinado de instructoras. Los clientes compraban un *ticket* (por un valor aproximado de diez centavos: un "real") con derecho a bailar una pieza con una de esas mujeres (Arango 1995). Después de escoger su pareja los hombres les entregaban el *ticket* y se dirigían a la pista de baile. En la práctica, las academias de baile funcionaban como centro de prostitución, pues casi todas las "instructoras" estaban dispuestas a ofrecer servicios adicionales a los clientes por una cierta cantidad de dinero. Por regla general, las mujeres que se seleccionaban para trabajar en estos establecimientos eran blancas y mulatas; no se contrataban mujeres negras (Reyes 1994). A principios del siglo XX en las academias se interpretaban danzones, valses y *two-steps*, pero ya a mediados de los años 20, el son se había convertido en el género de preferencia.

Martínez Furé (1994) considera que las academias fueron esenciales en la difusión temprana del son fuera de la comunidad afrocubana, y destaca que casi todos los conjuntos famosos establecieron su reputación en estos lugares. Quizás la academia más nombrada de la década

del 20 fuera la Habana Sport (antes Benito Vega) ubicada en la esquina de Galiano y San José. También era una de las más grandes: empleaba diariamente más de cien mujeres (Herrera 1993). Había otras: la de Marte y Belona en la esquina de Monte y Amistad; la Rialto en Prado y Neptuno (Rey 1994); la Galatea en los altos del Café Central en Zulueta y Neptuno (Arcaño 1992); y la Carioca y Pompillo en Marianao (Arango 1994).[23] Las coreografías de las academias enfatizaban las vueltas extravagantes, los movimientos exagerados de las caderas y el contacto físico directo, inaceptables en locales "respetables".[24] Dada la naturaleza polémica de la música y el baile de las academias, así como el hecho de que a menudo eran escenarios de asesinatos a puñaladas y otros actos de violencia, con frecuencia la policía hacía redadas en ellas y las cerraba por largos períodos de tiempo (Arcaño 1992). La bailarina Carmen Curbelo cuenta que aún las academias más famosas estaban en constante conflicto con las autoridades policiales (Padura Fuentes 1988). Como en el caso de los inicios del jazz, las estrechas relaciones entre el son y el entretenimiento del "bajo mundo", la violencia y la prostitución atrajeron la atención del público hacia el género desde una perspectiva nada favorable. Las asociaciones negativas subsistieron y restringieron la aceptación del son entre los sectores más conservadores de la población —especialmente en la clase media— durante los primeros años de la década del 40.

Hubo otros dos escenarios que contribuyeron a la popularización temprana del son. El primero surgió cuando los dueños de las grandes cervecerías de La Habana reconocieron su popularidad entre los miembros de la clase obrera afrocubana y quisieron sacarle algún provecho. Poco después de que el son se estableciera como forma de entretenimiento en los burdeles y las academias de baile de la ciudad, los dueños comenzaron a contratar conjuntos para que tocaran ante multitudes en los jardines que rodeaban a fábricas tales como La Tropical (en lo que hoy es la calle 41 de Playa), La Polar (en la

23 Pedrito Aróstegui dirigió la orquesta del Pompillo por varios años durante la década del 30, mientras que el conjunto de Manolo Peñón tocaba son.

24 Como en el caso de los géneros anteriores como el danzón, se desarrollaron distintas formas de bailar a lo largo del proceso de aceptación del son en contextos nuevos. En los salones de baile y otros locales de la clase media, se evitaban los movimientos pélvicos y el contacto físico. Muchos bailadores eran diestros en ambos estilos el "alto" y el "bajo" y cambiaban de uno a otro según fuera el caso (Martínez Furé: 15). Quienes en los establecimientos de la clase media se movieran sugestivamente o incorporaran vueltas complejas eran censurados por los otros por usar *pasillos de academia* (Linares 1992: 13).

Finca San Antonio e Imperial del Cerro), y la de la maltina Tívoli (también ubicada en el Cerro).[25] Como las cervecerías eran privadas y se encontraban alejadas del centro de la ciudad tenían mayor libertad para ofrecer opciones de recreación todavía consideradas polémicas. Hasta mediados de los años 20 la clientela de los bailables de los jardines de las cervecerías era afrocubana en su gran mayoría, pero a partir de 1927, aproximadamente, comenzaron a asistir también trabajadores blancos.

El tercer escenario era el que se producía cuando políticos adinerados y propietarios de negocios importantes empezaron a contratar conjuntos de son para amenizar las exclusivas fiestas que organizaban en sus residencias privadas. Estas reuniones se conocían como "encerronas" y se pusieron de moda en el período de expansión de la economía nacional, conocido como la época de las "vacas gordas" (1914-1920). El término "encerrona" se refiere al hecho de que los distinguidos anfitriones compraban cantidades exorbitantes de comida, bebidas alcohólicas, pagaban prostitutas, contrataban un conjunto, invitaban a un grupo selecto y encerraban a todos en una casa alquilada o en otro lugar privado para celebrar durante varios días sin interrupción. Esta costumbre se mantuvo, al menos, hasta finales de la década del 50 (Herrera 1993). Por tocar en estas fiestas cada músico recibía cientos de pesos, en contraste violento con los ochenta centavos que recibían en las actividades de la clase trabajadora (Hernández Cuesta 1994). La musicóloga María Teresa Linares describe en forma breve las encerronas que organizaba Gerardo Machado.

> Entonces Machado, el presidente, llevaba grupos de son a unos jardines de agua mineral que había en San Francisco de Paula, y entonces llevaba allí a sus amigas, a sus queridas y sus mujeres de mundo, y sus amigos políticos, a bailar el son. Y a lugares como ese iban los Mendoza, Paúl Mendoza y los banqueros y la gente muy rica de la aristocracia. (Linares 1993).

Los funcionarios del gobierno de Zayas (1920-1924), uno de los más corruptos de la historia de Cuba, también fueron famosos por sus

25 Otero (1954: 765, 769) brinda información adicional de la historia de estos establecimientos. La Tropical data de la década del 80 del pasado siglo, mientras que La Polar se fundó en 1911.

"diversiones libertinas" de la misma naturaleza (ibid.). Muchos de los soneros más notorios de los años 20 tocaron en encerronas. Por ejemplo, Miguel Matamoros interpretó sones en las fiestas que organizaba Federico Fernández Casas, político y terrateniente acaudalado de Oriente. Fernández Casas contribuyó a que Matamoros fuera a tocar a la capital y a la popularización de sus composiciones allí (Matamoros n.d.).

El trompetista Lázaro Herrera señala que los integrantes del Septeto Habanero, después de alcanzar renombre durante la década del 20 y de tocar en encerronas, a menudo rechazaban invitaciones para actuar para el público trabajador y se dedicaron a tocar para los ricos. Paradójicamente, el hecho de que la clase media insistía en su condena contra el son y en que se ejecutara en lugares públicos, sólo condujo a que las capas más altas de la sociedad cubana aumentaran su interés en él. El son los atraía con su sexualidad desenfadada tanto como las prostitutas que les enseñaban nuevos pasos. El atreverse a organizar una encerrona con soneros indicaba el grado de autoridad política del anfitrión, significaba que era poderoso y podía involucrarse en cualquier tipo de actividad sin temer persecución alguna. Como describe Martínez Furé (1994), la elite política gozaba con la polémica existente alrededor del son, con una actitud que se sintetizaba con frases como "Esto está prohibido; hagámoslo. Esto es salvaje; seamos salvajes por unas horas".

LA LLEGADA DE LOS AVANCES TECNOLÓGICOS

En Cuba, como en el resto del mundo (e.g. Anderson 1983; Logfren 1989), la creacion de nuevas formas de comunicación condujo a la difusión de expresiones culturales e ideologías nacionalistas. Los primeros medios de difusión aparecidos en el siglo XX, el fonógrafo y la radio, han desempeñado un papel esencial en la difusión masiva de las formas culturales y en su apropiación por parte de los grupos dominantes. En los países del "tercer mundo" donde los índices de analfabetismo son altos, es un medio eficaz para crear un sentir general de colectividad y comunidad. Hobsbawm (1989) sostiene que los avances tecnológicos unidos a los deseos de la industria de invadir el incipiente mercado de consumo de las clases trabajadoras condujeron a la "democratización" gradual de las formas culturales a nivel internacional en los [illegible] de la clase trabajadora como la musica nacional puede ser, en parte, una consecuencia de

la naturaleza misma del capitalismo, lo que confirmaría que los cambios económicos pueden generar cambios ideológicos.[26] Esta sección ofrece un breve panorama histórico de la radio y las grabaciones en Cuba, y su repercusión en la popularización del son como baile nacional. El capítulo siguiente brinda una perspectiva complementaria a través de un examen más minucioso de las corrientes ideológicas nacionalistas de la Cuba de los años 20 y su influencia en las actitudes respecto al son y otras músicas populares.

Aunque los cubanos no contaron con los equipos que eran necesarios para hacer sus propias grabaciones, desde la última década del siglo XIX, disqueras extranjeras enviaron agentes a La Habana para contratar artistas (Reyes 1994). Las primeras, como la Edison, la Pathé, y la Bertini, hicieron grabaciones en cilindros. A partir de 1904 con la aparición de los discos, la RCA Victor y la Columbia Records iniciaron un ciclo bianual de visitas a Cuba en busca de artistas prometedores, con lo que aumentó el numero de copias disponibles (Quintana 1954: 65). Durante estos años y a lo largo de la década del 30, era usual que los técnicos alquilaran habitaciones en los hoteles, como el Inglaterra, por semanas o meses y las convirtieran en estudios de grabaciones provisionales. Los agentes de ventas de la Victor trabajaban en estrecha relación con los dueños de Humara y Lastra, un importante establecimiento ubicado en la calle Muralla, que se encargaba de la venta de discos, fonógrafos, y posteriormente de equipos de radio. Los representantes confiaban en las sugerencias de Miguel Humara, el dueño, y de sus empleados, a la hora de decidir qué artistas debían promover. Por regla general, los encargados de tomar las decisiones acerca de los contratos para la Columbia eran músicos hispano parlantes, tal fue el caso de P. J. Ramírez y José M. Lacalle. La compañía los contrataba en Nueva York como empresarios independientes y los enviaba a La Habana con varios ingenieros de sonido (Abril 1916: 26). Ramirez, Lacalle y otros instalaron las primeras oficinas de la Columbia Records en el Palacio de Villalba en la calle Egido # 2. En las grabaciones de la Victor y la Columbia anteriores a 1920 aparecen artistas del teatro

[26] Ruth Glasser llega apróximadamente a la misma conclusión en su análisis de los discos de raza en Nueva York (1995: 137). Ella sugiere que la Primera Guerra Mundial disminuyó el comercio europeo por lo que las compañías se vieron obligadas a explorar nuevos mercados y fuentes musicales. Steven Feld (comunicación personal) por el contrario afirma que las corrientes ideológicas también afectan el mercado con el establecimiento de la demanda de nuevos productos culturales y de una reputación para los ya existentes.

educados en la música clásica como Adolfo Colombo y Regino López, del Alhambra, estrellas de la ópera como Hipólito Lázaro y María Ross, bandas militares, y orquestas de música bailable de la clase media como la de Enrique Peña y la Antonio María Romeu. Los artistas más renombrados eran invitados a grabar a Nueva York, para aprovechar equipos de estudio de mayor fidelidad. El mercado principal de las grabaciones de '78 de esta época incluía a Cuba, los Estados Unidos, España, Méjico, y en menor grado a Sudamérica (Reyes 1994). Sobre la base de la publicidad contemporánea, parece ser que la mayoría de los discos de artistas latinoamericanos se distribuían en la región, y que las compañías discográficas norteamericanas consideraban que los consumidores cubanos estaban tan interesados en el tango, la zamba, y el pasillo como en los géneros nacionales.[27]

El sello Brunswick merece mención aparte por ser uno de los primeros que se interesó por los sones y los conjuntos de son. Desde mediados de la década del 10, agentes de esta compañía comenzaron a contratar músicos cubanos, cierto tiempo después de que la Victor y Columbia hubieran establecido relaciones de trabajo con artistas célebres (Reyes 1994). Durante sus primeros años grabó a trovadores de la talla de Juan de la Cruz Hermida, Alberto Villalón, y Mariano Meléndez, pero pronto manifestó su deseo de promover nuevos talentos y repertorios musicales. Es muy probable que los motivara el afán de vender estilos nacionales alternativos ignorados por las grandes firmas, pero también pretendían vender algunos de esos discos en el extranjero como artículos novedosos (Salazar 1938: 9). Entre los años 1916 y 1918, la Brunswick lanzó al mercado sus primeros discos de son, a cargo de Alfredo Boloña y de un conjunto creado especialmente para esa grabación.

En estos "pseudosones" se aprecia la influencia de versiones a la europea de canciones de los coros de clave adaptadas al teatro bufo (Reyes 1994). Al igual que en los coros de clave no comerciales, en los sones interpretados por el conjunto de Alfredo Boloña aparece una vocalista principal, que en este caso fue Hortensia Valerón, una actriz mulata del teatro bufo. Se desconoce a ciencia cierta el número de grabaciones de este tipo que hizo la Brunswick, y por cuánto tiempo las realizó. No obstante, a principios de los años 20, la firma había

27 Por ejemplo, todas estas músicas bailables se anuncian en el *Diario de la Marina* del sábado 4 de julio de 1927, pág. 2.

contratado a varios conjuntos de son "clásico" entre los que se encontraban el Septeto Munamar y el Sexteto Azul. Durante los años siguientes, el catálogo de la Brunswick incluía una gama mayor de sones que la de otros sellos. [illegible] zación del son, tanto nacional como internacionalmente, puede haber sido la causa de que la Victor y la Columbia tomaran al género en serio, y comenzaran a contratar más conjuntos.

Cuba, por su cercanía a los Estados Unidos, fue de los primeros países en hacer transmisiones radiales, precedido solamente por los Estados Unidos, Inglaterra, y Francia (López 1994). Ya en 1933, Cuba se ubicaba entre los países más desarrollados en dicha esfera, con 62 estaciones, el mayor número en toda Latinoamérica (Acosta 1993: 36). En 1922, financiada por inversionistas estadounidenses, comenzó sus trasmisiones la PWX, primera estación con potencia suficiente para radiar a nivel nacional; uno o dos años antes, aficionados de la clase media habían creado numerosas estaciones locales de baja potencia.[28] El presidente Zayas pronunció el discurso inaugural de la PWX el 10 de Octubre, coincidiendo con el aniversario del inicio de las Guerras de Independencia. Por esas ironías del destino, el tema de la PWX era "La Paloma", una pieza compuesta por el español Sebastián Yradier (aunque basada en una habanera, que es un género musical cubano). Como casi todas las primeras estaciones, en las transmisiones de la PWX predominaba la música clásica. Las selecciones típicas incluían piezas de Beethoven y otros compositores románticos, óperas francesas e italianas, así como géneros de la clase media cubana, como la habanera, la canción cubana y la criolla. Las numerosas transmisiones en vivo realizadas por la PWX presentaban solistas destacados de la Orquesta Sinfónica y de la Orquesta Filarmónica, como el violinista Joaquín Molina, y también orquestas de salón (López 1981:32-33, 57-58). En esos primeros años existían pocas regulaciones para las señales de AM, y muchas estaciones norteamericanas se recibían con facilidad en Cuba.

A finales de los años 20, la radio se había afianzado como el medio más eficaz de difusión cultural masiva en Cuba. Los receptores de radio, que desde el principio representaron una opción más económica que los fonógrafos, se hicieron cada vez más baratos como resultado

28 Collazo (1987: 29) afirma que las primeras estaciones, incluida la 2MG fundada por los hermanos Salas, comenzaron a transmitir desde 1918.

del desarrollo de los nuevos modelos y del sistema de pagos a largo plazo (ibid. :79). En este período era común encontrar radios en casas, tiendas, barberías, cafés, y nightclubs, dándole a los cubanos formas accesibles de entretenimiento. Pobres y analfabetos veían la radio como el vehículo que había puesto al alcance de todos estilos musicales ue antes sólo se podían escuchar en discos de '78 y en salones de concierto. La radio (y los discos) daban a los ricos la oportunidad de escuchar música popular afrocubana sin tener que relacionarse de forma alguna con los afrocubanos. Cantantes negros y mulatos que no podían entrar en persona a las casas de la alta burguesía cubana y en los clubes, entraron por primera vez sin ningún problema a través de las ondas radiales. Si bien la radio no "derribó las barreras raciales" ó transformó al son en una "música sin color" como plantea Díaz Ayala (1981:.151), favoreció en gran medida el consumo de dicho género por la clase rectora de la sociedad cubana. El aumento del interés por la música de la clase trabajadora se refleja en los cambios drásticos que sufrieron las programaciones de las estaciones, alrededor de 1928, cuan [illegible] a monopolizar las trasmisiones. (López 1981:79).

Las pequeñas estaciones radiales independientes que florecieron en Cuba durante la década del 20 desempeñaron un papel importantísimo en la difusión del son urbano fuera de la comunidad afrocubana. Como sucediera con el jazz y el R&B en los Estados Unidos, los animadores más jóvenes acercaban la audiencia a géneros que habían sido excluidos de la programación habitual, lo que compensó sobremanera la marginalización inicial del son por las grandes estaciones y aceleró el aumento de su popularidad. La mayoría de estos animadores habían sido criados en hogares con cierta solvencia, con acceso a tener tocadiscos, y a través de ellos habían adquirido su aprecio por ese tipo de música. Algunas de estas primeras estaciones independientes fueron la 2DW, la 2AB y la 2OK (ibid.: 52). Con los discos se facilitó la promocion radial del son porque se pudo prescindir de las relativamente costosas actuaciones en vivo.

LA ACEPTACIÓN NACIONAL DEL SON

En el período de 1925 a 1928 cambia la historia del son; el género marginal de orígenes dudosos se convierte en la esencia de la expresión nacional. Una de las primeras señales del cambio de actitudes se

produjo en mayo de 1925 cuando Machado idió en público a la Sonora Matancera, se teto en aquel entonces, que tocara en su esta de cump eaños (Blanco 1992: 33). Las invitaciones e es e ipo eran comunes hacía años, pero se hacían en secreto para las encerronas. Aproximadamente en la misma fecha se celebró el primer festival público de son[29] y la administración de Machado hizo una declaración pública a su favor. El 23 de octubre el Secretario de Gobierno anunció que a partir de esa fecha se permitiría tocar y bailar son en hoteles, cabarets y restaurantes siempre que no fuese "escandalosa e inmoral" (ibid.) La actitud de las clases medias hacia el son siguió siendo ambigua al menos hasta 1927[30], pero ni los críticos más despiadados pudieron negar su creciente popularidad. También a mediados de los años 20 comenzaron a aparecer las primeras composiciones estilizadas de son para piano, parecidas a las usadas en el teatro bufo, en revistas de la clase media como *Carteles y Bohemia*.

La popularización del son en Cuba no se puede separar de las corrientes artísticas internacionales de Europa Occidental y los Estados Unidos. Las mismas grabaciones que difundieron al son, difundieron otras formas musicales afroamericanas en Latinoamérica y otras partes del mundo. Tanto en el campo de las artes visuales, la danza, la poesía y la literatura, como en la música, los últimos años de la década del 20 presenciaron la explosión de un interés, más bien superficial, por la cultura africana y afroamericana en las clases medias occidentales, como lo demostraron las célebres figuras del París bohemio y del Renacimiento de Harlem. Los intelectuales y críticos cubanos, determinantes en la opinión pública durante ese período, eran conscientes de las tendencias internacionales pues habían estudiado en el extranjero. La moda internacional de los africanismos contribuyó sin duda alguna a que muchos cubanos adoptaran una postura más tolerante hacia el son. Las circunstancias económicas y políticas también influyeron. El aumento de las violentas protestas contra el gobierno pro-norteamericano de Machado

29 Blanco señala que la pieza "Tres lindas cubanas" del director del Septeto Habanero, Guillermo Castillo ganó el primer premio en el festival, celebrado el 23 de mayo, pero no menciona quien lo organizó.

30 Por ejemplo, parodias de soneros aparecen en la revista *Bohemia* del 9 de enero de 1927, págs. 32-33. La caricatura, titulada "La sinfonía de Manzanillo", muestra un grupo de 20 a 30 músicos afrocubanos, un conjunto o una estudiantina, tocando numerosos instrumentos. Los rostros han sido alterados para dar la impresión de salvajismo y se realzó la naturaleza nada sofisticada de los instrumentos para ridiculizar la "sinfonía".

y la indignación con los propios Estados Unidos provocó que los intelectuales desataran una campaña nacionalista. El cambio de actitudes se debe en parte a sus intentos por valorizar y promover formas culturales consideradas exclusivamente cubanas. En un contexto en que los cubanos eran abrumados por el bombardeo de productos, películas, literatura, eventos deportivos y música estadounidenses, el son fue símbolo de identidad nacional, y un "arma contra el jazz" (Galán 1983: 346).

Como resultado de sus propios esfuerzos y de la promoción por la industria musical norteamericana, a partir de 1928, los soneros cubanos tuvieron seguidores en España, Francia, y los Estados Unidos. En esta época algunos artistas decidieron viajar al extranjero como consecuencia de los problemas económicos y políticos que dificultaban el desarrollo de sus carreras en su país. En términos generales, los músicos cubanos que popularizaron el son en el extranjero se agrupan en dos categorías : 1) músicos negros y mulatos integrantes de los conjuntos de son "clásicos" y 2) músicos blancos que interpretaban sones estilizados con influencias de jazz y la música del teatro bufo. En la primera categoría se incluyen el Septeto Habanero, el Septeto Nacional, y el cuarteto Machín, muchos de los cuales aumentaron su popularidad entre la audiencia cubana tras recibir críticas favorables en otros países. Como los cubanos de la clase media despreciaban los géneros afrocubanos, pero respetaban la cultura europea, con frecuencia ese tipo de público reconocía con mejor disposición la legitimidad artística del son una vez que los europeos lo habían aceptado. Por ejemplo, la actuación del Septeto Nacional en la Exposición Ibero Americana de 1929 en Sevilla, España, por la cual recibieron premio, marcó el viraje decisivo en la carrera de la agrupación y provocó invitaciones provechosas para presentarse en las sociedades españolas de La Habana de las que habían sido excluidos con anterioridad (Linares 1992; Tellería 1977). Como declaró Emilio Grenet en 1939:

> Cuando las primitivas [i.e. "clásicas"] sonoridades del son amenazaron con iniciar una conquista que abría las puertas a lo negro, fue proscrito en nuestros salones [de la clase media] como un detalle de mal gusto que venía de abajo. Fue precisa la etiqueta [discográfica] parisién y norteamericana para que nuestra sensibilidad se decidiera a sonreír [ante un género] que nos mostraba ahora, irónicamente, calidades que nosotros no habíamos sabido descubrir (1939: xliii).

A finales de los años 20, la audiencia parisiense recibía con entusiasmo las parodias estilizadas de sones tradicionales, rumbas, congas, guarachas, pregones y otros géneros del teatro bufo que interpretaban cantantes y bailarines de la talla de Carmita Quintana, Julio Richards y Rita Montaner. Estos fueron los artistas y la música, que también promovidos por figuras como Justo "Don" Azpiazu y Eliseo Grenet, iniciaron lo que dio en llamarse la "fiebre de la rumba" de la década del 30. Su repertorio fusionaba componentes estilísticos afrocubanos con ragtime, música de vodevil, y jazz para crear versiones "respetables" o "universalizadas" de la música típica cubana. Las canciones difundidas por las estrellas del teatro vernáculo y los conjuntos de son no sólo influyeron en la forma en que los ciudadanos de otros países veían a Cuba, sino también en cómo los cubanos se veían a sí mismos. Los cubanos, al confrontar la popularidad de los géneros afrocubanos que una vez los avergonzaron, se vieron forzados a reevaluar sus prejuicios contra el son y demás formas musicales del caso, y a aceptarlas como expresión nacional legítima.

En 1930, los conjuntos de son habían alcanzado amplia popularidad dentro de Cuba, y se presentaban en espectáculos musicales promovidos por organizaciones subvencionadas por el gobierno como la Comisión de Turismo Nacional (Blanco 1992: 55). Si bien aún no se proclamaba de forma unánime al son como "la música cubana por excelencia", se reconocía como el género nuevo más influyente del momento. Por esta época aparecieron los primeros poemas del mulato Nicolás Guillén en el *Diario de la Marina* en que se basaban en parte en la estructura formal del son. En sus colecciones *Motivos del son, Sóngoro cosongo,* y *West Indies, Ltd,* Guillén fusionaba temas de la música y la danza del son, así como segmentos basados en la estructura de pregunta-respuesta del montuno, con imágenes de la vida callejera cotidiana. Su obra representa uno de los primeros intentos por incorporar temas de la música afrocubana a la literatura. Intelectuales liberales como Alejo Carpentier vieron en el son un símbolo poderoso de la nueva Cuba que ellos soñaban, una Cuba en la que las tradiciones africanas influyeran directamente, o al menos inspiraran, la producción artística nacional. Carpentier escribió, "el son es un producto *nuestro,* tan auténticamente cubano, como puede serlo una danza o un bolero...Además, en lo que a expresión puramente lírica se refiere, el son... ha creado con sus *letras* un estilo de poesía popular, tan genuinamente criollo como pueden serlo las décimas guajiras... Toda una mitología antillana...vive en esas coplas" (Carpentier 1930: 151).

Carpentier defiende el son para sus contemporáneos al comparar su estructura con la de una "sinfonía embrionaria" (1930:153), y sugiere que aunque "en bruto", podría ser la fuente de inspiración de obras de arte "elevada".

Puede que los miembros del Septeto Habanero hayan sido los primeros en "vestir de frac el son", pero no fueron los únicos músicos que experimentaron para hacer al son más "clásico". Los intérpretes afrocubanos sabían que amplios segmentos de la población consideraban primitiva y no sofisticada la música que ellos tocaban. Como resultado varios de los primeros soneros famosos mezclaban el son con formas musicales más "aceptables". Por ejemplo, María Teresa Vera y Rafael Zequeira alcanzaron gran popularidad en las estaciones de radio independientes cubanas y en los discos de '78 por su inigualable combinación del son con el repertorio de la trova tradicional. Lo mismo puede decirse de agrupaciones como el Trío Luna, organizado a finales de los años 20 por Manuel Luna. Luna cantaba y tocaba la guitarra acompañado por el vocalista Antonio Machín, también en las claves, y por Armando Peláez en el tres. El sonido de esta agrupación restaba énfasis a la percusión afrocubana y a las referencias africanas en sus letras, a la vez que cultivaba armonías vocales a varias partes y adornos melódicos en la guitarra y el tres.

Quizás el grupo que con mayor éxito borró las diferencias entre el son y la trova fue el trío Matamoros de Santiago. Miguel Matamoros, el director y compositor de la mayoría de los temas originales de la agrupación, hizo experimentos desde temprano con la fusión musical, y fue quien primero popularizó géneros híbridos como el bolero-son (Hierrezuelo 1994). "Lágrimas Negras", uno de sus bolero-sones más famosos, cambia de una sección inicial en un tempo moderado a enérgico montuno. Matamoros también compuso canciones en estilos que fueron más populares a principios de siglo que en la década del 30, tales como la criolla y la habanera. Un ejemplo de esta última es su "Mariposita de Primavera", que hoy sigue siendo un componente esencial del repertorio clásico de los trovadores. Por último, el danzonete, introducido por Aniceto Díaz en 1929, ejemplificaba la fusión del son con el danzón. Los primeros híbridos son-danzón eran poco más que danzones (una forma instrumental por naturaleza) a los que se les añadía letra y en ocasiones un coro repetido. Los híbridos posteriores evidencian una influencia más directa del son con la inclusión del cencerro, la adición de una sección final del montuno y el énfasis en improvisaciones vocales e instrumentales. Charangas afrocubanas

como la de Arcaño y sus Maravillas y la Orquesta Aragón se convirtieron en los exponentes principales de este tipo de música. Fueron las primeras que tocaron una música rápida, al estilo de son, con el violín, la flauta y otros instrumentos europeos no relacionados en principio con el género.

La popularización masiva del son condujo al aumento de la valorización de la cultura afrocubana callejera, y de los artistas que la cultivaban. Desafortunadamente, también condujo a la explotación de dichos artistas por la industria musical y otros profesionales. Los músicos callejeros afrocubanos tenían poco contacto con el mundo de las grabaciones, los contratos de grabación y el derecho de autor. Por lo que fueron presa fácil de quienes quisieron beneficiarse, en términos financieros, a costa de éstos. Como explica Bacallao (1994), los soneros tenían poca protección contra el plagio en un país donde el derecho de autor de una canción sólo se podía establecer mediante notación. Hubo casos extremos en que compositores de escuela seguían a músicos callejeros cuando tocaban, transcribían sus canciones de oído y luego las registraban como suyas. Tal fue el caso que describe Díaz Ayala (1988: 160), ocurrido en Santa Clara, en el que están involucrados el compositor Rudy Fanneity y el cantante pregonero Filiberto Hurtado. La canción, en definitiva registrada a nombre de Fanneity, basada en la música de Hurtado, era "Mantecadito", un chachachá de la década del 40.

Un método de explotación financiera menos obvio, pero igual de eficaz era el procedimiento contractual de grabaciones y partituras. Por regla general, los soneros eran pobres y necesitaban remuneración inmediata. En consecuencia, los que negociaban con editoras y compañías disqueras a menudo aceptaban un solo pago por los derechos exclusivos de sus obras, ajenos a las considerables ganancias posteriores que perdían al ceder el derecho de autor a la compañía. Por ejemplo, se dice que los integrantes del Trío Matamoros nunca recibieron un centavo de las regalías de sus grabaciones con la RCA Victor (Rodríguez Domínguez 1978: 112).[31] El son también inspiró música de conciertos en Cuba y el extranjero. Aquí se incluye la Obertura Cubana de George Gershwin, que incorpora material melódico del son-pregón de Ignacio Piñeiro "Échale salsita" y "El manisero" de Simons (Grenet



[31] En el caso del Trío Matamoros no se ha aclarado si esto fue resultado de los acuerdos contractuales o si simplemente fueron estafados por la compañía.

1939: xxxviii). También en el "Poema de ambiente cubano" y el "Concierto de Violín" de Alejandro García Caturla se emplean las melodías de los sones populares "Que malas son las mujeres" y "Papá Montero", respectivamente, como materia prima para su tema central (H. González 1994). En ningún caso los compositores mencionados obtuvieron remuneración por sus derechos de autor.

Las canciones de Eliseo Grenet ilustran como, después de la década del 30, los sones y demás géneros asociados beneficiaban más a los compositores hispánicos establecidos que a los de la comunidad afrocubana. Como se ha mencionado, a Grenet se le atribuye la composición de "Ay, Mamá Inés", un tango-congo/son estilizado interpretado comercialmente por primera vez en la zarzuela *Niña Rita o La Habana*, en 1830. La canción fue (y es) popular en extremo, y con ella Grenet ganó miles de dólares en las décadas siguientes. En realidad, la melodía y letra fueron compuestas por trabajadores agrícolas afrocubanos en Santa Clara en 1868 ara celebrar la elección a la alcaldía de Mariano Mora (García Garáfolo 1930: 160), la cantaron por primera ez os integrantes de la agrupación de comparsa El ingenio de Pepilla bajo la dirección de José María Martínez (ibid.). La versión de Grenet no es idéntica a la original, pero es evidente que se derivó de ella. Grenet se reconoce como único autor legal de su versión y de las grabadas con posterioridad.

La historia de "Papá Montero" es similar. La canción toma su título del nombre de un músico afrocubano famoso que vivía en Santiago a principios del siglo XX. (Robreño 1994). Carpentier (1930: 152) afirma que sus amigos escribieron y popularizaron una canción sobre él, probablemente a causa de su muerte a principios de la década del *0. En 1917, el autor de teatro vernáculo Gust v obreño creó un sainete, inspirado en el mismo individuo, para el negrito Arquímedes Pous que incluía una versión estilizada de la canción original arreglada y registrada a nombre de Grenet. En las posteriores grabaciones que del tema hicieran María Teresa Vera, Rafael Zequeira, y el Septeto Nacional se le da crédito a Grenet como autor de dicha pieza. Por último, la canción "Felipe Blanco" constituye otro ejemplo del mismo fenómeno. Esta pieza es un sucu-sucu/son escrito durante la Guerra de Independencia. Cuenta la historia de un traidor cubano que guió a los soldados españoles a un campamento mambí secreto. Grenet se apropió de gran parte de la canción y más tarde escribió un texto adicional. El texto escrito por Grenet es humorístico, con juegos de palabras y dobles sentidos sexuales, y no tiene nada que ver con el

original (Linares 1993). La canción estrenada bajo el nombre de Grenet a principios de los años 50 desató una polémica considerable porque a los ojos de muchos era un insulto a la lucha revolucionaria. Se dice que las rotestas públicas y la posterior prohibición del tema en la radio coadyuvaron al infarto que sufriera Grenet en aquel período y a su muerte poco tiempo después (Cristóbal Sosa, comunicación personal).

A finales de los 30, el auge del "son clásico" había terminado. Aunque había importantes excepciones, sobre todo en las agrupaciones que se presentaban en otros países como el cuarteto Machín en España, los sextetos y septetos que habían gozado de gran popularidad comercial cada vez perdían más terreno ante las orquestas de jazz y los conjuntos ampliados. Los conjuntos de son que antaño tocaban por las esquinas no podían competir con éxito en un mercado de empleos que ahora demandaba una sección completa de metales, arreglos sofisticados y saber leer música. El Septeto Munamar, La Sonora de Piñón, El Sexteto Liborio y muchos otros conjuntos, que habían disfrutado de un breve éxito comercial, se desintegraron; otros se limitaron, de vuelta, a tocar para la comunidad afrocubana. Algunos conjuntos de son lograron mantener su popularidad ajustándose a las nuevas tendencias, alterando así su sonido. Eliminaron los instrumentos "no sofisticados", como la marímbula, la botija y el tres, y los sustituyeron con el bajo acústico y el piano. Muchos hablan del Sexteto Gloria Cubana como la agrupación más influyente en este sentido, pues fue de las primeras en incorporar el piano en 1925 (Blanco 1992: 34). La formación de la Sonora Matancera, en el mismo período, de igual modo presagiaba los cambios en la instrumentación de otros grupos. Valentín Cané, director del grupo, tocaba el timbal, instrumento que antes de que se popularizara el "sonido de la Sonora", se utilizaba en las orquestas del teatro vernáculo y en las charangas (Díaz Ayala 1981: 171).[32] Cané tocaba en lugar del bongosero La Sonora llega a La Habana en 1927, donde al principio fue contratada en la academia Marte y Belona (Collazo 1987: 74). En resumen, la década del 30 fue

32 Ver Díaz Ayala par más detalles acerca de la historia de la Sonora Matancera. El grupo es una combinación estilística inigualable de la orquesta de teatro con el conjunto urbano. Cuando la Sonora llegó a La Habana por primera vez en 1927, trabajaron en el teatro Alhambra y en academias. Su posterior popularidad e influencia estilística se debe en parte a los años en que actuaron en vivo como orquesta de la estación Radio Progreso, a partir de 1931.

un período de cambio en el que el repertorio de los conjuntos de son se mezcló con jazz, música de teatro bufo, trova tradicional y músicas bailables de salón cubanas.

La carrera de Arsenio Rodríguez ejemplifica, en varios sentidos, la de otros soneros afrocubanos que sobrevivieron a la caída de la popularidad de los conjuntos "clásicos" y a la creación de un nuevo sonido comercial más duradero. Rodríguez nació en el seno de una familia pobre campesina en Güira de Macurijes (provincia de Matanzas) en 1911 (Díaz Ayala 1981: 174). De niño, recibió en la cabeza una patada de un animal de corral, que le provocó una ceguera permanente. Escoge una de las pocas profesiones a las que aún podía aspirar, comienza a tocar el tres y más tarde se traslada a La Habana en busca de empleo como músico. A mediados de los años 20, Rodríguez tocaba en el Sexteto Munamar, y en 1926 crea y dirige una agrupación similar, el Septeto Boston (Alvarez 1994; Collazo 1987: 68). En 1929, el grupo comenzó a tocar en el recién inaugurado cabaret La Verbena y en programas de Radio Salas (Collazo 1987: 86). Al enfrentarse a la disminución del interés por los conjuntos típicos decide a mediados de la década del 30 alterar el sonido de su grupo mediante la amplificación del bajo y la adición de piano, tumbadora y dos trompetas (Martínez Rodríguez 1993). El nuevo formato conciliaba el jazz popular, que se trasmitía desde los Estados Unidos, con el son tradicional. Rodríguez, un negro de piel oscura, desarrolló por esta época una conciencia racial elevada, probablemente a consecuencia de la discriminación a la que era sometido por los dueños y empresarios de establecimientos públicos. Por ejemplo, los directores e a es acı n MQ, y de otros locales prestigiosos, no permitían que el conjunto tocara para sus invitados (López 1994: 14). Ofendido ante el tratamiento, Rodríguez comenzó a emplear exclusivamente a músicos negros durante los años 50, actitud que muchos calificaron de "racista" (Martínez Rodríguez 1993). Puede que esa también haya sido la causa de su consciente "reafricanización" del son urbano a través de la constante inclusión de términos de origen africano, s casos, de elementos musicales de origen africano. oy de Africa" la canción que encabeza este capítulo, el autor realza su legado africano y renuncia a su apellido hispánico. Su famosa "Bruca maniguá" de 1936 (Blanco 1992: 74) evidencia una tendencia similar; es una pieza lenta, compuesta en un ritmo de tango-congo, y su letra está escrita desde la perspectiva de un esclavo que canta su odio hacia su amo y sus ansias de libertad. Términos africanos y españoles aparecen mezclados con tal grado de libertad que

el significado general es prácticamente incomprensible para quienes desconozcan el argot africano. Uno de los versos que más llama la atención es "Mundele acaba con mi corazón, tanto maltratá mi cuerpo dan furí", donde "Mundele" significa "hombre blanco", y "furí", castigo físico (Cristóbal Sosa, comunicación personal). "Bruca maniguá" se hizo popular por la propia interpretación de Rodríguez, y por las posteriores versiones de la Orquesta Casino de la Playa, de Xavier Cugat, y de otros.[33]

Agrupaciones como la Orquesta Anacaona[34] tocaban, si se quiere, con un estilo menos controvertido. La Anacaona estaba integrada por mujeres de ascendencia asiática y africana. Se trata de una de las agrupaciones femeninas más populares de la historia de la música cubana y una de las primeras en la ejecución del son. La Anacaona es sólo una de más de una docena de conjuntos femeninos (compuesto en su mayoría por blancas) creados en la década del 30, entre las que también estaban las Orquestas Ensueño y Orbe. No obstante, la única que tocaba sones era la Anacaona, las demás interpretaban música bailable de salón al estilo de las charangas o jazz. Esto también es válido para las charangas de la timbalera Doña Irene y de la pianista Dora Herrera, que dirigían agrupaciones femeninas integradas en su totalidad por afrocubanas que tocaban en sociedades de color. En un principio, las hermanas Castro[35], quienes fundaron la orquesta Anacaona en 1932, tocaban al estilo de los septetos tradicionales (Castro 1994). Concepción tocaba la guitarra, Ada el tres, Olga las maracas, Flora la clave, "Millo" el bongó, Ondina la trompeta, y Caridad era la vocalista. Concepción, directora y hermana mayor, persuadió a las demás para formar la orquesta después que vio truncadas sus esperanzas de estudiar medicina con el cierre de la Universidad de La Habana durante el gobierno de Machado. Dos de sus hermanas, Alicia y Olga, habían estudiado música en escuelas privadas y podían encargarse de los arreglos. Además, Lázaro Herrera, del Septeto Nacional, las instruyó en la

33 Para ejemplos grabados ver, *Memorias de Cuba: Orquesta Casino de la Playa (1937-44)*. Tumbao compact disc TCD- 003. Suiza: Camarillo Music Ltd., 1991.

34 Anacaona era el nombre de una líder indígena de Haití (La Española) en tiempos de la conquista, a quien los españoles torturaron y asesinaron a pesar de sus propuestas de amistad (Ortiz 1965: 46, 68). En el siglo XX Anacaona se convirtió en símbolo de orgullo criollo y de independencia, y es tema de muchas canciones.

35 El padre de la familia Castro era un inmigrante chino, un bodeguero que se casó con una mulata en la década del 10 y que se estableció con su familia en Lawton, La Habana. Después de decidir permanecer en Cuba definitivamente cambió su apellido de "Li" a "Castro".

interpretación (ibid.). La Anacaona debutó en los cafés al aire libre de Prado, cercanos al Capitolio, entre ellos El Dorado, el Saratoga, y el Hotel Pasaje. Aunque fueron bien recibidas, las integrantes decidieron cambiar su repertorio y su formato para hacerse más comerciales. En 1934 tocaban danzones, danzonetes y demás músicas bailables de salón, con formato de charanga; a finales de esa década volvieron a cambiar su formato por el de una orquesta de jazz. Fue este el que mantuvieron a lo largo de la década del 50 y el que le valió mayor éxito. El repertorio de la Anacaona abarcaba una sorprendente variedad de géneros, entre ellos *foxtrots* y *swings* norteamericanos, pasodobles españoles, tangos, valses y música bailable al estilo del son. Por su versatilidad, la agrupación podía tocar en casi todos los locales de La Habana, lo mismo en los jardines de una cervecería que en una fiesta exclusiva del Casino Español. A partir de 1935, también comenzaron a presentarse con regularidad en Puerto Rico, México y otros países de Latinoamérica. Quizás te rantes de la Anacaona, con su piel clara cruzaban las barreras de clase y color con más aci idad que los soneros famosos. Solo la posterior inclusión de Graciela Pérez, cantante negra de piel más oscura, comprometió en ocasiones la aceptación de la orquesta en los establecimientos frecuentados por una clientela selecta (ibid.).

CONCLUSIÓN

El cambio de actitudes respecto al son urbano se origina en el aumento de la importancia de la cultura africana en general para la sociedad cubana. El son, al igual que muchos otros géneros, funcionó desde un punto de vista histórico como un campo de batalla ideológico, como espacio estilístico mediador de las influencias culturales españolas, africanas, etc. Ignorado durante siglos por considerarse un género insignificante típico de las provincias orientales, a partir de la década del 10 se convirtió en una amenaza creciente para las clases medias urbanas a consecuencia de su popularización en esquinas, burdeles y academias de baile. Músicos de escuela, funcionarios de la ciudad y otros auto-nominados guardianes de una Cuba idealizada libre de africanismos "atávicos" condenaron al son, y con la ayuda de la policía prohibieron su ejecución y baile. Sin embargo, a finales de los años 20, el son era *tan* popular entre la población blanca que no se pudo resistir por más tiempo su aceptación dentro de la cultura nacional. La

apropiación del son por críticos y funcionarios del gobierno, y su transformación retórica en "la esencia de la cubanía" sirvió para diluir la percepción de que se trataba de una forma de antagonismo simbólico. A diferencia de la rumba no comercial, los toques de santo y otras formas de expresión que entonces se excluían de las definiciones oficiales de "música cubana", pasaban por alto las influencias africanas, algo atenuadas, del son, y en algunos casos, hasta fueron elogiadas. Este proceso selectivo de cambio ideológico redefinió con eficacia las diferencias entre "nosotros" y "ellos", entre lo africano y lo cubano. Tales distinciones se hacían necesarias para justificar los prejuicios contra los negros y la cultura negra que prevalecía aún en la mentalidad de la mayoría blanca.

Influencias externas diversas contribuyeron a la popularización del son, y a su aceptación masiva. Los cambios tecnológicos experimentados en las grabaciones de discos y en las transmisiones de radio, difundieron los géneros regionales cubanos por todo el país a un ritmo vertiginoso. Llevaron el son a las audiencias internacionales de los Estados Unidos y Europa, con lo que se abrió un mercado internacional para la música afrocubana. Nuevos grupos y clases sociales, a pesar de desconocer prácticamente la cultura afrocubana que dio origen al son, aprendieron a valorar las grabaciones de los septetos cubanos. Las tendencias internacionales también ayudaron a la le itimación del énero. Exponentes e Renacimiento de Harlem y del París "bohemio", y la fiebre internacional del jazz contribuyeron a crear un cuerpo de críticos, músicos y espectadores dispuestos a aceptar como válidas las formas expresivas africanas y de la diáspora africana. Por último, el fervor nacionalista que se extendió por el país desde finales de los años 20 hasta mediados de los 30, también influyó en las actitudes hacia el son y otras expresiones afrocubanas. La polarización del sentimiento popular contra el gobierno de Machado y las crecientes críticas a los Estados Unidos, originaron un nuevo movimiento que valorizó la cultura cubana. Géneros como el son, al verse rodeados por mercancías y productos culturales norteamericanos, adquirieron una nueva valía para el país.

Ya a finales de la década del 40, el son no era polémico ni para los cubanos más conservadores, y formaba parte del repertorio básico de música bailable en la radio y los discos. Sin embargo, en el proceso de apropiación por la corriente cultural principal, el son mostró cada vez más las influencias que recibiera del jazz y demás músicas de salón. Muchos soneros famosos mantuvieron su popularidad en los años

posteriores debido a la sustitución de sus instrumentos típicos por otros, como la botija por el contrabajo y el bongó por el timbal; con la orquestación de arreglos sofisticados al introducir extensas secciones de metales en sus conjuntos; y con la diversificación de sus repertorios con otros géneros además del son. Las charangas, populares en la década del 40, desarrollaron una música bailable fuertemente influida por el son, pero ejecutada con instrumentos europeos como la flauta y el violín entre otros. Los géneros de finales de los años 40, como el mambo, manifiestan características propias del son, pero reflejan una influencia mayor de las grandes orquestas de jazz norteamericanas. El son es una mezcolanza musical y estilística, en la que se aprecia la fusión creativa de diferentes tradiciones, nacionales e internacionales. Contiene elementos de oposición con potencial liberador para la comunidad afrocubana trabajadora, así como la contención propia de la clase media, por lo que ilustra las contradicciones imperantes en la cultura popular. Es una metáfora del orden social dentro del cual evolucionó, encarnando y perpetuando emergentes nociones de la cubanidad.

CAPÍTULO 5
El auge del "afrocubanismo" en La Habana, 1920-1940

Atravesamos, en efecto, por natural dictado de madurez histórica y por instinto de defensa contra el vasallaje económico a que nos viene sometiendo el imperialismo americano, un período de intensa afirmación de cubanidad.

JUAN MARINELLO,
"Vértice del gusto nuevo"

Descubierta por Colón en el siglo XV, por los ingleses en el siglo XVIII, por Humbolt y la intelectualidad criolla en el XIX, faltaba que Cuba se descubriera a sí misma en el siglo XX y eso fue lo que sucedió...Lo que política, social y culturalmente trajo el período de 1923 al 32 fue el espíritu de la época, y con él, la imperiosa necesidad de un cambio.

AMBROSIO FORNET,
"En blanco y negro"

El nacionalismo es un tema fascinante que vincula tópicos de interés tanto entre los musicólogos (motivo del desarrollo de movimientos artísticos, escuelas de composición, surgimiento de géneros en ciertos períodos) como en los especialistas de otras disciplinas. Desafortunadamente, los musicólogos tienden a escribir sobre el tema como si la inspiración patriótica fuera dominio exclusivo de los compositores de conservatorio. No admiten que el Estado o las poblaciones locales de cualquier época pueden también desempeñar un papel central en los movimientos nacionalistas (e.g. Plantinga 1984: 342). Sus definiciones a menudo muestran asimismo un prejuicio elitista, ya que analizan el fenómeno sólo en lo que respecta a la música clásica, excluyendo los géneros populares (e.g. Randel 1986).

La investigación en las ciencias sociales desde los 1970 ha demostrado consistentemente que las tendencias nacionalistas surgen en diversos períodos históricos, y que pueden comprender a todas las formas

culturales. Evaluar las motivaciones del nacionalismo necesariamente implica estudiar cómo los individuos conciben sus relaciones con los otros, cómo llegan a pensar en ellos mismos como miembros del mismo grupo, y las justificaciones empleadas para apoyar sus puntos de vista. Un movimiento nacionalista exitoso redefine las nociones comúnmente aceptadas sobre el yo y la sociedad y estructura un nuevo "nosotros" epistemológico frente a los "otros." Esto permite a ciertos grupos identificar eficazmente sus propios intereses con los de toda la nación, y excluir cualquier otra alternativa de representatividad. Muchos autores a partir de Gramsci han analizado la importancia de la ideología en la política, sugiriendo que generalmente la dominación no puede conseguirse sólo mediante el control físico, sino que exige la creación de un sentido de legitimidad moral, el "derecho" de las autoridades a ejercer el mando. Paradójicamente, las percepciones dominantes de la nación deben ser lo bastante específicas como para distinguir a los ciudadanos de un país de los de otro, pero lo bastante flexibles como para incorporar a todas las etnias y clases de la población. Los discursos hegemónicos tratan de generar una ilusión de igualdad y comunidad nacional, y promover su aceptación incluso entre los miembros más pobres y marginados de la sociedad. El estudio del nacionalismo no trata, en última instancia, sobre raza, etnia o cultura, sino sobre "las estructuras ideológicas de dominación conformadas a partir de estas distinciones" (Williams 1991:33). Los discursos nacionalistas son inevitablemente cuestionados, y por tanto deben cambiar a menudo, acomodándose a nuevas críticas y nuevas realidades sociales.

La cultura desempeña un papel central en el nacionalismo, porque las concepciones del "nosotros" pueden justificarse convincentemente sobre la base de experiencias y costumbres comunes. Una lengua común, una región geográfica, una fe religiosa, pueden todos servir como poderosos símbolos distintivos de la nación. No es infrecuente que la música desempeñe un papel similar en el discurso político, y que contribuya a dar un sentido de unidad a diversos grupos mediante la difusión masiva y rituales colectivos. Las músicas de las clases trabajadoras pueden servir a los intereses de los nacionalistas al funcionar como vehículos icónicos que vinculan la memoria popular de géneros expresivos con programas políticos (Buchanan 1991). Las composiciones de artistas de las clases medias que incorporan géneros "folklóricos" transforman estas formas musicales, discursiva y estilísticamente, al presentarlas en nuevos contextos. Ellas remodelan el pasado

de la expresión subalterna de tal manera que ésta parezca compartir lazos históricos con las músicas "legítimas" de los conservatorios y academias de arte. Los significados de la música nacionalista existen por tanto no en los sonidos mismos, ni necesariamente en las intenciones expresas del compositor, sino "extratextualmente, en los mitos, contramitos e ideología" de la sociedad en que se desarrollan (Fiske 1989b:97).

Este capítulo describe las condiciones sociales en La Habana en los años 1920-40 en que surgió la súbita ola del "afrocubanismo." Aunque no muy conocido hoy en día, este movimiento artístico representa un fuerte surgimiento de interés en la cultura de la población afrocubana y su aceptación por primera vez como formas de expresión nacionales y "legítimas." Se exponen aquí las crisis políticas y económicas de ese período y la toma de conciencia por parte de muchos intelectuales del papel que en ellas había desempeñado la política exterior de Estados Unidos. Se describe la historia de la lucha armada revolucionaria contra la administración de Gerardo Machado (el "machadato") a partir de 1928, y sus efectos en la producción artística. Y se procura una visión de la búsqueda de un medio eficaz para representar la nación a través de la música, emprendida por un grupo de intelectuales de la clase media.

Debido en parte al auge internacional del son, el jazz y la rumba comercial en ese período, los temas afrocubanos surgieron eventualmente como la más efectiva representación simbólica de lo cubano. Paradójicamente, las composiciones afrocubanistas del período provienen estilísticamente de la música del teatro vernáculo y de la canción europea tanto como de la cultura callejera negra.[1] Las composiciones afrocubanistas de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Moisés Simons y otros, a pesar de su fuerte ascendencia europea —o quizá debido a ella— adquirieron una popularidad masiva luego de resistir la prueba de la crítica popular. Otros no querían aceptar como cubana la cultura expresiva del negro, aún discursivamente, y proponían en su lugar imágenes del guajiro o del indio cubanos como símbolos nacionales alternativos.

1 Uso la frase "cultura callejera negra" como sinónimo de música de clase trabajadora asociada originalmente con las comunidades negras y mulatas cubanas, v.g. la rumba tradicional, el son acústico, la música de los ritos sagrados yorubas y congos, la música abakuá de procedencia efik, etc.

EL DESPLIEGUE DEL NACIONALISMO CUBANO MODERNO

El ensayo de Argeliers León "Del eje y la bisagra" (1991) estudia la historia del nacionalismo artístico en Cuba y delimita dos períodos esenciales. La primera etapa o "bisagra" comenzaría a mediados del siglo XIX, entre la elite criolla dominante, y se extiende hasta principios del siglo XX. Se la define como una fase "nacionalista blanca" en la cual los afrocubanos, aunque aceptados de mala gana como miembros de la sociedad, son excluidos en cuanto representación en la expresión cultural. Los temas afrocubanos están prácticamente ausentes en la pintura y la literatura de este período (por ejemplo las del movimiento llamado criollismo) o aparecen bajo un tinte paternalista/racista (e.g. en el costumbrismo), y la incipiente industria musical excluye virtualmente toda adaptación de géneros callejeros de las ediciones de música impresa. La segunda "bisagra" comenzaría en los años 20 y continúa hasta el presente. Se caracteriza por el creciente rol central de la música afrocubana en la cultura nacional, por lo menos como fuente abstracta de inspiración. El período que se extiende a grandes rasgos de 1920 a 1940 representa el "eje" de León, el momento socio-histórico que liga las etapas distintivas de nacionalismo "blanco" y "negro." Aunque esta metáfora pudiera exagerar las diferencias entre las dos etapas que comparten muchos rasgos, León acierta al llamar la atención sobre la década crucial del machadato. Además de presenciar la popularización de géneros previamente controvertidos como el son y la conga de comparsa, también conoció el surgimiento de numerosas composiciones populares de salón, partituras de zarzuelas y arreglos de música bailable influidos por la música norteamericana, junto a temas inspirados de alguna manera en las fiestas de los esclavos en el siglo XIX, en rumbas, guarachas u otras músicas afrocubanas. A fines de los años 20, los viejos prejuicios contra la cultura callejera afrocubana entre las clases profesionales eran cuestionados con vehemencia por una nueva generación en busca de nuevos modos de expresión nacionalista.

La mayoría de los historiadores vinculan los movimientos nacionalistas del siglo XIX a factores económicos, y señalan que los discursos separatistas aparecen en los momentos en que los dueños de las plantaciones azucareras, nacidos en Cuba, comienzan a dominar la economía de la isla. Estos terratenientes criollos, que ya hacia 1830 no necesitaban el apoyo económico de España y se sentían explotados y no ayudados por la administración colonial, fueron tomando gradualmente

conciencia de constituir una clase aparte (Portuondo 1972:52). Cada vez se consideraban más cubanos o isleños en vez de peninsulares. Con el tiempo, el discurso político influyó sobre la producción musical. Las primeras formas nacionalistas como el teatro vernáculo aparecieron a mediados del siglo XIX, al igual que las contradanzas y otras composiciones del Manuel Saumell (1817-1870), considerado el primer músico nacionalista del país (Carpentier 1946:179-195). Los géneros que promovió Saumell implican cierta ruptura con la cultura musical española, pero muy sutil. Saumell y sus seguidores habían crecido en un medio musical de jotas, pasodobles y otras músicas euroibéricas, y no podían valorar abiertamente la expresión afrocubana. Como era de esperar, las obras escritas por Saumell, Ignacio Cervantes, Gaspar Villate y Montes, y Nicolás Ruiz Espadero son esencialmente europeas en cuanto a su ámbito sonoro. Las obras contemporáneas suyas en otras esferas como la pintura y la poesía demuestran características similares (véase López Segrera 1989:38-69). Carbonell (1961) observa que los "padres fundadores" del movimiento cubano por la independencia, tales como José Antonio Saco (1797-1879) y José de la Luz y Caballero (1800-1862) expresaron su rechazo a la presencia afrocubana en la isla, y de ningún modo consideraban a los negros como iguales ni como ciudadanos del país que ellos ansiaban crear. La producción artística de sus amigos y colegas, naturalmente, no podía incorporar "atavismos degenerados" de Africa.

Divisiones rígidamente demarcadas entre la "alta sociedad" y las "clases dirigidas" vigentes a principios del siglo XX, así como entre blancos y negros, cuestionaban los intentos de crear una cultura pannacional. El hecho de que grupos y clases sociales bien diferenciados existieran en relativo aislamiento unos de otros significaba que era poco lo que compartían en cuanto a expresiones culturales, y no se podían conciliar fácilmente tales diferencias dentro de un solo género o estilo. El dilema central que enfrentaron los artistas de clase media en el siglo XIX y principios del XX fue cómo crear una cultura "cubana" manteniendo a la vez las distancias respecto a las expresiones de los negros y las clases populares, que ellos mismos rechazaban. La conciencia de clase y la orientación cultural en este caso conspiraban directamente contra las aspiraciones nacionalistas. La ironía del caso consistió en que los géneros que mejor podían eri irse en símbolos de la cubanía, frente a Espana y comunidad internacional, eran las formas musicales sincréticas de la clase obrera negra, permanentemente denunciadas por los líderes nacionalistas. El período del machadato

fue el primero en el cual, presionados por las circunstancias políticas y económicas, los intelectuales aceptaron de manera tentativa a la cultura afrocubana como propia.

EL CONTEXTO DEL SIGLO XX: NEO-COLONIALISMO Y REVOLUCIÓN

Políticamente, el cambio de siglo formó parte de una era dominada todavía por el colonialismo y la Doctrina Monroe. Debido a la proximidad geográfica de Cuba a la Florida y la participación militar norteamericana en los meses finales de la Guerra de Independencia (1895-98), los líderes políticos de los Estados Unidos creían que se habían ganado el derecho de anexar Cuba —deseo que ya existía hacía más de 50 años— y convertirla en una colonia. Planteaban (falazmente) que la revolución cubana había triunfado sólo gracias a la participación norteamericana, y ue os cubanos les debían gratitud por su "liberación." Sin embargo, una minoría en el ongreso había insistido en la aprobación de la Enmienda Teller[2] antes de entrar en la guerra, y ahora argumentaba que los cubanos debían ser libres para gobernar su propio país sin interferencia extranjera. Durante la ocupación militar posterior a la guerra (1898-1902), los funcionarios de la administración de McKinley excluyeron a los cubanos de las negociaciones de paz con España, y luego apoyaron la imposición de funcionarios títeres sujetos a los Estados Unidos en el nuevo Congreso Cubano (Benjamin 1990:61, 74).

Cuba obtuvo su independencia en 1902, pero permaneció atada a restricciones de la Enmienda Platt. Este documento autorizaba a las tropas norteamericanas a invadir Cuba en cualquier momento que se estimara necesario para "proteger los intereses nacionales," limitaba los derechos de Cuba en cuanto a las relaciones internacionales y la deuda externa, y aseguraba para Estados Unidos una considerable influencia política en los asuntos internos del país. El "acuerdo" impuesto, combinado con una serie de pactos comerciales recíprocos

2 Véase Pérez (1988:178-9). Esta legislación, aprobada por el Congreso en 1898, declaraba que los Estados Unidos rechazaba "cualquier disposición o intención de ejercer soberanía, jurisdicción o control sobre [Cuba] excepto para su pacificación," y afirmaba "su determinac on, cuando aquella sea lograda, de dejar el gobierno y control de la isla a su pueblo."

entre los dos países, en esencia convertían "la sustancia de la soberanía cubana en una extensión del sistema nacional de los Estados Unidos (Pérez 1988:186). Sin tener necesidad de justificar sus acciones frente a aquellos que presionaban por la plena independencia del país, la administración de McKinley de hecho convirtió a Cuba en un protectorado.

Las compañías norteamericanas invirtieron a gran escala en Cuba durante las primeras décadas del siglo XX. La economía cubana, devastada tras décadas de guerra, necesitaba con urgencia de capitales extranjeros para reconstruir el país, y la presencia de los norteamericanos fue aceptada con avidez. Entre los más grandes inversionistas estaban la Hershey Company, La American Sugar Refining Company y la United Fruit. Prácticamente libres de toda competencia y sin restricciones legales en la adquisición de bienes por extranjeros, la tenencia de tierras por parte de los norteamericanos se expandió rápidamente y hacia los años 1920 Estados Unidos dominaba la economía del país. En 1927, durante el período tope de las inversiones norteamericanas (y la primera etapa del afrocubanismo), los ingenios azucareros estadounidenses alcanzaban más del 80% de toda la producción de azúcar del país (Kutzinski 1993:136). Hacia los años 1930 los norteamericanos habían invertido 800 millones de dólares en la industria azucarera, 110 millones en la infraestructura de obras públicas, 50 millones en fábricas, 50 en la producción tabacalera, 40 en firmas comerciales y 35 millones en empresas mineras (Arredondo 1939:136). Los historiadores han señalado que la proliferación de la industria norteamericana condujo a una situación paradójica en la cual tanto el gobierno de Cuba como sus ciudadanos podían adquirir riquezas y ostentar la autoridad política, pero de ninguna manera tenían el control de los medios de producción de su propio país. Los verdaderos oligarcas eran los inversionistas norteamericanos, que eran dueños de más de la mitad de las tierras cultivables y además, de virtualmente todos los ferrocarriles, servicios, compañías constructoras, e innumerables intereses claves de la economía.

3 Existen considerables diferencias de opinión sobre los por cientos exactos de tierras cubanas adquiridas por los Estados Unidos durante este período. Los autores que sólo consideran las tierras cultivables en sus análisis sitúan la cifra sobre el 75%, mientras que aquellos que toman como referencia la superficie total de tierras del país sugieren que los Estados Unidos controlaban del 20-30%. En todo caso, las cifras son oscilantes. Véase Benjamin (1977:19, 198) para una discusión de algunas de estas discrepancias estadísticas.

Durante los años de las "vacas gordas," posteriores a 1910, la demanda internacional de azúcar y otros productos cubanos fue muy alta. El estallido de la Primera Guerra Mundial arruinó la producción agrícola europea y contribuyó al alza de los precios del azúcar durante toda la década. Al gozar de una relativa prosperidad financiera, la mayoría de los cubanos pareció desentenderse del hecho de que su economía había sido monopolizada por la inversión foránea. Las estrechas relaciones con los Estados Unidos, uno de los países más prósperos y desarrollados del mundo, parecía ofrecer beneficios potenciales para todos. Los modestos impuestos a las empresas norteamericanas en Cuba generaron enormes sumas de dinero que iban a las arcas gubernamentales, de modo que aún el notorio y desenfrenado despilfarro de los fondos públicos por los funcionarios electos del gobierno apenas si llamaba la atención. Los ingresos del erario público provenientes de la zafra de 1919-1920, la cima de esta lucrativa "danza de los millones," alcanzaron la cifra de mil 220 millones de dólares, una cifra mayor que la suma de todas las zafras de 1900-1914 (Aguilar 1972:43). Sin embargo, desde los inicios de los 1920 la demanda de azúcar decayó rápidamente y la penuria económica resultante comenzó a cambiar el clima político cubano. En diciembre de 1920 los precios del azúcar habían caído casi en un 400%, de un máximo de 22.5 centavos la libra, a 5.51 centavos (ibid.) Los cultivadores cubanos que habían dependido de créditos para establecer sus negocios, se vieron en muchos casos en bancarrota. Los que no perdieron sus tierras se vieron obligados a hipotecarlas o venderlas, a bajos precios, a los norteamericanos, aumentado así el porcentaje de territorio cubano en manos extranjeras.

Las dificultades económicas continuaron durante toda la década, llevando a muchos a la reflexión sobre las causas de la persistente pobreza y desempleo en el país. Trabajadores e intelectuales, incluso aquellos que nunca habían criticado abiertamente las irrestrictas inversiones estadounidenses, comenzaron a hacerlo. Las revoluciones rusa y mexicana y las campañas de Augusto César Sandino contra la intervención norteamericana en Nicaragua durante el mismo período, también influyeron en las actitudes cubanas hacia la presencia de Norteamérica, trayendo a los primeros planos de la atención pública la cuestión de su dominio económico. Las primeras manifestaciones de tensión política creciente con los Estados Unidos a mediados de los años 20 incluyeron la renovación del debate público sobre la Enmienda Platt, el rechazo a las intervenciones norteamericanas en América Latina y la promulgación de leyes arancelarias por el gobierno de

Gerardo Machado para proteger los negocios cubanos de la excesiva competencia de Estados Unidos (Aguilar 1972:47). Los sindicatos comenzaron a organizarse y a exigir reformas laborales. El Partido Comunista se fundó durante esta etapa. Periódicos conservadores como el *Diario de la Marina* comenzaron a publicar fuertes artículos anti-imperialistas desde 1927,[4] así como la *Revista Carteles*, hasta entonces apolítica (e.g. García Reyes 1928; Quílez 1928). Durante los 1920 aparecen numerosas canciones populares que condenan al imperialismo norteamericano o que tratan directamente otros temas políticos del momento, canciones como, por poner dos ejemplos, "No se puede vivir aquí" y "Tratado de paz" de Sindo Garay (de León 1990:55).

El dominio económico desde principios del siglo XX tuvo su corolario en el terreno cultural. Debido a las dimensiones, proximidad y relativo auge económico de los Estados Unidos, la cultura popular norteamericana había sido ampliamente difundida en La Habana por lo menos desde fines del siglo XIX. Durante la temprana República, los periódicos, revistas, programas radiales y cinematógrafos reflejaban aspectos de la cultura norteamericana por lo menos en igual medida que de la nacional. Publicaciones variadas de la clase media del tipo *Bohemia* y *Carteles* regularmente traían artículos y reportajes sobre celebridades como Norma Talmadge, Ethyl Clayton, Rudolf Valentino, Charles Lindberg, Jack Dempsey, Josephine Baker y Al Jolson. Los concursos de belleza en Estados Unidos, así como sus eventos deportivos, bailes de moda, debates políticos y muchos otros temas dominaban los titulares de la prensa. Incluso artículos escritos sobre temas específicamente domésticos incluían anuncios publicitarios de chocolate Nestlé, refrescos Orange Crush, jabón Palmolive, neumáticos Goodyear y enjuague bucal Listerine. La música popular norteamericana se transmitía constantemente por la radio, y llegó a tener más tarde estaciones como la CMOX dedicadas enteramente a su repertorio (Collazo 1987:134). Martínez Furé ha señalado (1994) que los habaneros durante mucho tiempo (y hasta el día de hoy) se han sentido atraídos por la cultura popular norteamericana. Los cubanos ricos de las pasadas décadas enviaban a sus hijos e hijas a escuelas y universidades de Estados Unidos, reforzando así su familiaridad con el "American way of life." Muchos cubanos cultos leían a Faulkner, Fitzgerald y

[4] Tiburcio Castañeda: "¡La tierra cubana ya no es de los cubanos!" de julio 26, 1927, por ejemplo, discute la cuestión de la apropiación de la tierra.

Hemingway; otros pasaban sus vacaciones en Miami o New York y bailaban el charleston. En general, consideraban la cultura norteamericana como parte de la suya.[5]

En el contexto de la depresión económica nacional, sin embargo, y en medio del clamor contra las inversiones norteamericanas, incluso la cultura de ese país comenzó a verse con sospecha. El sentimiento anti-norteamericano que inicialmente se centraba sólo en motivos económicos y políticos, eventualmente se extendió hasta incluir todos los "americanismos". Prominentes periodistas y críticos habaneros consideraban por vez primera que la ubicuidad de la cultura norteamericana podía ser perjudicial, como una insidiosa contraparte del control económico. Todo lo que provenía del norte implicó de pronto una especie de "contaminación" (Sánchez de Fuentes 1928c:6), una imposición, o un obstáculo a la independencia y prosperidad del país. En 1939, unos años después del machadato, Alberto Arredondo expresa sentimientos típicos de ese período.

> Nuestra primera constitución había sido un calco de la Norteamericana; nuestras reformas educacionales...fueron propuestas por norteamericanos al comienzo de la República y luego bajo Machado...Nuestros códigos electorales han sido confeccionados por norteamericanos; el fox trot ha abierto brecha por el territorio isleño; el cine, el cable y la radio nos han ido imponiendo día a día el ritmo de la civilización comercializada norteamericana; nuestros Clubs y Círculos imitaban al Norte y a Europa, olvidando a Cuba y desnaturalizando nuestras íntimas y más fecundas características nacionales...nuestra arquitectura seguía los estilos extranjeros, nuestros jóvenes mascaban chicle y fumaban cigarrillos rubios; nuestros hijos jugaban con juguetería norteamericana; los choferes manejaban absolutamente máquinas yanquis, nuestro deporte nacional era el "base-ball"... (1939:105).

Las publicaciones sobre música de fines de los años 1920 y de los 30 con frecuencia exhortan a los cubanos a promover géneros nacionales como el son y el danzón en vez de escuchar jazz (Linares 1970:106). Eduardo Sánchez de Fuentes, recién electo a la presidencia

[5] La fascinación entre los jóvenes cubanos de hoy por los jeans, la música rap, los radios walkman y las mujeres rubias sugieren que los patrones establecidos de influencia cultural de los Estados Unidos continuarán vigentes por algún tiempo.

de la Academia de Artes y Letras, arremetió contra la influencia "subversiva" del jazz en la capital en discursos y artículos (e.g. Sánchez de Fuentes 1923; 1928c).[6] Aunque la música norteamericana era el blanco de casi todas las críticas, Emilio Grenet denunció a su vez la "imposición" de la ópera europea, el tango argentino y el cuplé español, que según él habían sido "empujados entre *nuestras claves* con la más escandalosa irreverencia" (1939:xxxii).

Numerosos factores sociales y tecnológicos contribuyeron al creciente interés y toma de conciencia en torno a las formas de expresión nacionales. La construcción de vías ferroviarias por compañías británicas y norteamericanas aceleró el movimiento migratorio de trabajadores de aisladas áreas rurales a otras regiones de la isla, con lo cual se difundieron culturas regionales a través de la misma. La construcción de la carretera central, comenzada en los 1920, también contribuyó a "unir la nación," figurativa y literalmente. Otras formas de transporte doméstico tales como autobuses y barcos conocieron igual expansión desde los 1910 hasta los 30. Todo esto aceleró la concentración de la población en las áreas urbanas (Schwartz 1977:31). La difusión a través de la radio y los discos contribuyó de modo fundamental a la popularización de sones y otras músicas recién "nacionalizadas".

El candidato presidencial liberal Gerardo Machado, elegido en 1924 por un amplio margen, inicialmente gozó de popularidad en gran parte del electorado. Hasta 1926, sus iniciativas para estabilizar los precios del azúcar, diversificar la economía, y sus relativamente generosos gastos en proyectos de obras públicas, fueron recibidos con entusiasmo por los votantes (Aguilar 1972:73). Su decisión en 1928 de extender ilegalmente su término presidencial generó mucho menos entusiasmo, pero aún esta medida hubiera sido tolerada si no hubiera sido por el desencadenamiento de la crisis económica global. Los cubanos se habían acostumbrado a la corrupción y al autoritarismo, pero necesitaban tener el estómago lleno para soportarlo. La quiebra del mercado de valores en Wall Street devastó lo que quedaba de la economía cubana y arrasó con los niveles de vida. Los precios mundiales del

[6] Este autor (racista) ridiculizaba la música de jazz debido a su asociación con los negros norteamericanos y no sólo por sus orígenes extra-nacionales. En este sentido es más consecuente que otros oyentes de clase media que mientras rechazaban los "barbarismos" afrocubanos pretendían ignorar las raíces negras del jazz.

azúcar cayeron de los ya bajos niveles en que estaban a una baja absoluta de medio centavo la libra en 1930 (ibid:80). La zafra de 1930 produjo sólo una cuarta parte de las ganancias del año anterior. El tabaco, el ron, el café y otros productos de exportación usualmente menos susceptibles a cambios bruscos de los precios ya no podían venderse en igual cantidad a los Estados Unidos debido a la ley arancelaria Hawley-Smoot (1930) y al Plan Chadbourne (1931) que restringían el comercio en beneficio de los productores domésticos. Algunos autores calculan (e.g. Pérez 1986:280) que hacia principios de los 1930 unas 250,000 cabezas de familia —lo que representaba una tercera parte de la población— se hallaban sin empleo.

La desesperación económica impulsó el descontento político generalizado en toda la isla, el aumento de la irritación contra la política exterior de los Estados Unidos, y además logró galvanizar la oposición al régimen de Machado. Las huelgas y actos de protesta, cada vez más violentos, estaban dirigidos a derrocar al gobierno, e incluían a agricultores, clases trabajadoras urbanas, estudiantes, y hasta empleados públicos que reclamaban el pago de sus salarios. En un desesperado intento por mantenerse en el poder, Machado ilegalizó los partidos políticos rivales (marzo de 1930), cerró la Universidad (en noviembre de 1930), suspendió las garantías constitucionales, censuró o suprimió la venta de los principales diarios, y declaró la guerra abierta a los dirigentes de la oposición, es decir, al Partido Comunista, el Directorio Estudiantil Universitario y los revolucionarios del partido ABC (Benjamin 1977:52-65).[7] La "porra" o policía secreta machadista multiplicaron sus asesinatos y encarcelamientos, que incluyeron a dirigentes sindicales, activistas estudiantiles y otros, obligando a que se exiliaran muchas personas. Incluso publicaciones tradicionalmente apolíticas como *Bohemia* denunciaron a Machado como el "Mussolini del Caribe" y pidieron su renuncia.[8] En agosto de 1933 se inició una huelga general que comenzó por los trabajadores del transporte y finalmente paralizó el país. Machado se vio obligado a marchar al exilio en Estados Unidos, un país que lo había apoyado hasta los últimos meses del conflicto.

[7] Este último grupo incluía a muchas figuras prominentes en los círculos artísticos y literarios cubanos como Jorge Mañach y Francisco Ichaso, entre otros.
[8] *Bohemia* 28 (junio 1931), pp. 40-41, 54. Documentación fotográfica sobre los cadáveres y las acciones de las turbas contra los machadistas después del exilio del dictador puede verse en los números de noviembre y diciembre de esta revista.

EL SURGIMIENTO DEL AFROCUBANISMO

A través de los peores años de violencia y crisis económica del machadato, la música y el baile continuaron siendo formas enormemente populares de entretenimiento. La música popular ofrecía una forma de escapismo para muchos, un medio de olvidar temporalmente las realidades del momento, al igual que sucedía con los sentimientos románticos expresados en las canciones de la época. Roig de Leuchsenring observó que el público "se entregaba al baile" masivamente durante los períodos más sangrientos del conflicto: "... aún en los momentos como los actuales, de más agudas crisis políticas y sociales, parecen los cubanos pretender agotarse física y moralmente con el baile y el juego en un arrebato suicida de locura colectiva, para anestesiar sus males, dificultades y desgracias" (Roig de Leuchsenring 1932:80). Aunque relativamente escasas, algunas canciones políticas de protesta se hicieron también populares: "Bomba lacrimosa" de Miguel Matamoros, que mezcla referencias a la violencia instigada por el gobierno con alusiones sexuales de doble sentido (Rodríguez Domínguez 1978:133);[9] "Iniciadora región" de Ignacio Piñeiro, de 1930 (Strachwitz y Avalos 1991); obras del trovador Rosendo Ruiz, quien por ello se vio forzado al exilio (de León 1990:139), y composiciones de Sindo Garay como "Los tabaqueros" y "Oración por todos" (la primera trata sobre el asesinato de unos obreros tabacaleros en huelga por parte de las fuerzas policiales del gobierno, y la segunda fue inspirada por el asesinato del dirigente político y estudiantil Julio Antonio Mella (ibid.: 62, 126).

No obstante, los años 1920 y 30 vieron surgir una notable producción de música nacionalista, más allá del escapismo o del comentario político. En el período anterior a 1920 pueden hallarse antecedentes a esta corriente, que va pareja con el establecimiento de diversas instituciones musicales nacionales, agrupaciones orquestales y organizaciones culturales, así como los escritos del grupo de Cuba Contemporánea (Wright 1988). Los primeros centros de actividad musical reconocidos por el estado fueron el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1885 por Hubert de Blanck; la Academia Municipal de Música de La Habana, creada en 1903 gracias a los esfuerzos de Guillermo Tomás (luego rebautizado Conservatorio Municipal); y la Escuela Municipal de Música y Academia de Artes y Letras, que data de 1910 (Calero

[9] Esta canción fue grabada en RCA Victor '78 #46691-b.

Martín 1929:36; Díaz Ayala 1981:82). Todas estas instituciones promovían la interpretación del repertorio derivado del canon clásico europeo, aunque las obras de compositores sinfónicos de Cuba también recibían alguna atención.

La primera sociedad filantrópica con un programa musical más abiertamente nacionalista fue Pro-Arte Musical, creado por María Teresa García Montes de Giberga en junio de 1919 (Orovio 1981: 312). Como es de esperar del patronazgo de clase media, los miembros de Pro-Arte compartían las metas nacionalistas de los grupos conservadores. Ellos aspiraban a promover la interpretación de música cubana y "elevar" el gusto del público al mismo tiempo. Sin duda opuestos a las expresiones musicales afrocubanas, los miembros de esta asociación sólo podían expresar consternación ante el hecho de que cierto público deseara "oír las rumbas [de teatro] de Anckermann" antes de que la "música de calidad" (Giralt 1920:12). Pro-Arte creó un fondo para subsidiar las presentaciones en La Habana de notables concertistas extranjeros, entre ellos Enrico Caruso, Jascha Heifetz, Arthur Rubinstein, Fritz Kreisler, Pablo Casals y otros, y patrocinó conciertos habituales en el Teatro Auditorium del Vedado (Rosell 1992 II:184). Pro-Arte fue una fuerza impulsora en la formación de la Orquesta Sinfónica de La Habana, agrupación que promovió la obra de los compositores "blancos nacionalistas" Guillermo Tomás, Eduardo Sánchez de Fuentes, Ignacio Cervantes y José Mauri (Cañizares 1978:49, 55).[10]

En 1913 se formó el grupo de Cuba Contemporánea, que reunía a los pensadores más liberales y patriotas de la época.[11] Entre sus objetivos primordiales estaba el rescate del sentido de la dignidad nacional en la población. Años de violencia y de corrupción gubernamental seguidos por intervenciones militares de Estados Unidos habían dejado entre algunos la duda sobre la capacidad de los cubanos de gobernarse a sí mismos con eficiencia. Durante esta década llegó a su cima

[10] Una organización sinfónica rival, la Orquesta Filarmónica de La Habana, comenzó a funcionar dos años después (1924) bajo la dirección del músico español Pedro Sanjúan (Acosta 1993:6). Los instrumentistas y compositores asociados con esta agrupación en líneas generales eran más progresistas e interesados en la composición moderna y experimental. La mayoría de los compositores de la vanguardia del afrocubanismo estrenaron sus obras con la Filarmónica.

[11] Los individuos asociados con Cuba Contemporánea procedían de distintos medios tales como las leyes, el periodismo o la literatura. Sus miembros más prominentes incluyen a Fernando Ortiz, José Antonio Ramos, Manuel Sanguily y Enrique José Varona.

el discurso sobre la naturaleza "decadente" de la mentalidad y la cultura cubanas. Los intelectuales [illegible] Estados Unidos por la inestabilidad política de la isla, como lo harían las siguientes generaciones, sino más bien la atribuían a la carencia de conocimientos sobre la historia e ideas de los revolucionarios del siglo XIX. Fue así que lucharon por familiarizar a la población con el pensamiento y figuras de José Martí, Máximo Gómez, Carlos Manuel de Céspedes y Antonio Maceo mediante la organización de conferencias y la difusión de escritos.

Su propio órgano, *Cuba contemporánea*, inició su publicación en 1913 con numerosos artículos dedicados a este propósito. El grupo también creó en 1913 la editorial Siglo XX, que publicó numerosas biografías y trabajos culturales tales como *El folklor en la música cubana* de Eduardo Sánchez de Fuentes (1923),[12] y la monumental obra en 18 volúmenes *La evolución de la cultura cubana 1608-1927* (1928). Los miembros de Cuba Contemporánea fueron los promotores de la reedición de los ensayos de José Antonio Saco, de la serie de Cuadernos de Cultura auspiciada por la Secretaría de Educación y de la Colección de Libros Cubanos editada por Fernando Ortiz (Beruff Mendieta 1937:40). Los activistas de Cuba Contemporánea, junto con la Academia Nacional de Artes y Letras y la Academia Nacional de Arte e Historia, organizaron tertulias sobre temas de arte y cultura.

Como en el caso de Pro Arte, por desdicha, el impacto de los miembros de Cuba Contemporánea fue limitado debido a sus prejuicios elitistas. Ellos se consideraban líderes, no socios, en el intercambio cultural, y sostuvieron muy pocos contactos con intelectuales de izquierda o representantes de las clases trabajadoras. Wright apunta que la revista *Cuba contemporánea* ni siquiera llegó a interesar a una mayoría de la clase media letrada debido a su tono seco y pedante. Con el incremento de las críticas hacia la política exterior de Estados Unidos a mediados de los 1920, la posición generalmente pro-norteamericana de la culta membresía del grupo los hizo aún menos atractivos. Muy rezagados detrás de la vanguardia del pensamiento intelectual de su tiempo, la asociación cesó sus publicaciones en 1927.

Los comienzos de la década de los 20 presenciaron una importante escalada de la retórica nacionalista y de la intensificación de la pro-

[12] Irónicamente, dado su título, éste y otros trabajos similares de Sánchez de Fuentes tratan casi exclusivamente sobre composiciones musicales "de arte" y no con músicas folklóricas.

ducción cultural cubana. Varios ensayos de Emilio Roig de Leuchsenring condenando la política intervencionista de Estados Unidos y cuestionando el derecho de esa nación a entremeterse en los asuntos cubanos, aparecieron por primera vez en las revistas *Social* y *Carteles* (Roig de Leuchsenring 1919, 1920, 1923). Bajo el liderazgo de Roig, Enrique Gay-Calbó y Manuel Márquez Sterling, entre otros, se llevó al debate público la controversia sobre la Enmienda Platt y su carácter violatorio de la soberanía cubana. Alrededor de 1923 se formaron organizaciones como la Falange de Acción Cubana de Rubén Martínez Villena, la Junta de Renovacion Cubana de Fernando Ortiz y el Movimiento de Veteranos y Patriotas, con el fin de combatir la corrupción gubernamental y promover el orgullo nacional.

Al mismo tiempo, los artistas promovieron las formas culturales nacionales mucho más intensivamente que antes. Eduardo Sánchez de Fuentes organizó en 1922 los primeros Festivales de la Canción Cubana, en Cienfuegos y luego en la capital.[13] Sin embargo, los géneros populares fueron excluidos del festival, que presentó principalmente las obras de compositores de clase media como Tomás Buelta y Flores, Manuel Jiménez (los dos mulatos), Laureano Fuentes Matons, Gaspar Villate y Nicolás Ruiz y Espadero. Los participantes hacían una clara distinción entre una "música cubana" selecta promovida por el festival y una "música popular" que rechazaban. Algunos expresaron su esperanza de que la canción cubana llegara a desplazar a géneros como el son, para lograr una "aristocratización" de las tradiciones nacionales (ibid.). Otro hecho llamativo durante este período fue la publicación de dos obras de Fernando Ortiz, el *Catauro de cubanismos* (1923) y el *Glosario de afronegrismos* (1924), este último acaso el primer estudio de la cultura popular afrocubana que no presentaba a ésta como un fenómeno de "patología social," sino más bien como una fuente potencial de orgullo nacional.

Otro hito de 1923 fue la creación de la Sociedad de Folklore Cubano, cuyo primer presidente fue Enrique José Varona (del Morro 1923). Fundada el 6 de enero, para hacerla coincidir con las tradicionales celebraciones del Día de Reyes, su primera reunión tuvo lugar en la sala de conferencias de la Sociedad Económica de Amigos del País,

13 Se desconoce la fecha exacta del festival de Cienfuegos, pero los eventos habaneros tuvieron lugar el 16 de marzo de 1922 y el 28 de febrero de 1923 (Díaz Ayala 1981:104). Collazo (1987:44) señala que estos conciertos fueron motivo de debates en el Senado cubano, sugiriendo que los mismos recibieron apoyo financiero del gobierno.

entonces en Dragones 62, Habana Vieja (Cairo Ballester 1988:3). La lista de sus miembros fundadores incluye a las figuras intelectuales clave de la década, entre ellos el abogado e investigador literario José María Chacón y Calvo, Fernando Ortiz, Israel Castellanos, Emilio Roig de Leuchsenring, Rubén Martínez Villena, Alberto Lamar Schweyer, Jorge Mañach, José Antonio Fernández de Castro y Juan Marinello. El objetivo central de la sociedad, como lo fue también de las otras antes mencionadas, era la "reconstrucción nacional" a través de la valorización de sus artes y su cultura. Decididamente concebida para estudiar todos los tipos de folklore, durante los primeros cinco años sus esfuerzos se concentraron en los de raiz hispánica. Los miembros de la sociedad expresaron sus intenciones de estudiar y clasificar géneros de la canción popular derivados de tradiciones españolas como el romance, la décima y el bolero, pero evitaron abordar el tema de las artes afrocubanas. Hasta donde tales formas pudieran interesarles, estaban sujetas a servir sólo como objeto del "estudio, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas como los actos de brujería y ñañiguismo, en que en forma tan expresiva se manifiesta la baja vida popular" (del Morro 1923:49). Los géneros afrocubanos contemporáneos eran vistos como algo embarazoso para la civilización, pero en cambio las tradiciones afroides "pintorescas" del pasado, como las danzas de los esclavos de la etapa colonial, eran aceptadas como parte del "patrimonio nacional".

Para fines de la década, las representaciones de la expresión pancubana promovida por los artistas e instituciones de clase media habian sido eclipsadas por la popularización nacional e internacional del son, la guaracha y la rumba de cabaret. La música campesina estudiada por los folkloristas cubanos y la canción de salón promovida por la Academia de Artes y Letras tuvieron mucho menos atractivo comercial que las composiciones de Miguel Matamoros, Ignacio Piñeiro, Ernesto Lecuona y otros. Los intelectuales y críticos vieron que su concepción del nacionalismo artístico necesitaba una revisión, y que en el futuro tendría que estructurarse más bien en torno a las expresiones de la clase trabajadora urbana. Algunos, como Roig de Leuchsenring, consideraron el interés internacional en el jazz, el son y otras músicas afroamericanas como un hecho positivo. Fue así que vio en el auge de esta cultura de la diáspora africana una poderosa fuerza que podía impulsar los programas nacionalistas en Cuba. La promoción de una música afrocubana "blanqueada" (a la manera del teatro vernáculo) reforzaba las imágenes de la nación ya aceptadas por muchos en la isla y en el

extranjero. Además, eso ayudaría a que la cultura cubana se mantuviera en toda su vitalidad y pudiera resistir a las influencias norteamericanas. Señalaba al respecto Roig de Leuchsenring:

> Desde hace tiempo, y en todos los tonos, se viene clamando entre nosotros por...un arte criollo, que tenga modalidad propia... Si por circunstancias geográficas, económicas y políticas de todos conocidas necesitamos para no perecer como Estado y hasta como pueblo, conservar la lengua, la tierra y la economía, también nos hace falta tener un arte en general, y literatura propios, como un medio más que contribuya al robustecimiento y engrandecimiento nacionales (1927:18).

Para Roig y algunos otros, las formas sincréticas afrocubanas tenían el potencial necesario para servir de barrera a la desintegración nacional que traería la absorción por la cultura norteamericana. Juan Marinello, sin embargo (1929:137), se oponía al nacionalismo costumbrista por estimar que este tipo de arte era muy limitado estéticamente, pero la mayoría de sus contemporáneos no compartía sus planteamientos. La cuestión central para la mayor parte de los músicos, poetas y artistas plásticos de este período, como vemos, no era sobre si crear o no un arte nacionalista, sino qué forma asumiría éste.

DOS ALTERNATIVAS SIMBÓLICAS: INDIGENISMO Y GUAJIRISMO

Aunque la música de los afrocubanos demostró en definitiva ser la más efectiva para simbolizar la "cubanía" o "cubanidad," no fue la única forma de composición nacionalista. Los arraigados prejuicios contra la música afrocubana entre los músicos de clase media hacía problemática incluso la aceptación de la rumba o la conga de salón como expresiones nacionales. Muchas canciones patrióticas de principios de siglo evitan totalmente las referencias raciales, como son los casos de "A mi Cuba" (Anckermann 1942), la habanera "Tú" de Sánchez de Fuentes[14] o "Así es mi patria" de Moisés Simons (Pathé 06640-b). Estas obras

[14] La habanera "Tú" fue compuesta y popularizada en los años 1890, sin embargo siguió siendo regrabada e interpretada por numerosos intérpretes en las décadas de 1920 y 1930.

invocan las luchas comunes de la guerra revolucionaria, la prédica de José Martí, o describen el paisaje campestre para inspirar sentimientos nacionalistas.

Otro medio de hacer referencia a la nación simbólicamente a través de la música —de poca resonancia a la larga— es una tendencia que puede llamarse "indigenismo nacionalista." La figura del indio siboney o arawak que vivió en el Caribe antes de la conquista proporcionaba una base alternativa para conformar imágenes de la herencia cultural cubana. Estas imágenes eran especialmente atractivas para aquellos que se sentían incómodos si destacaban la herencia africana, pero que deseaban establecer elementos raciales como factores fundacionales de la cubanidad. El indigenismo tenía sus raíces en las obras literarias del siglo XIX entre cuyos autores estaban Ramón de Palma (1812-1860), Cristóbal Nápoles Fajardo, conocido como "El Cucalambé" (c. 1829-1862) y José Fornaris (1827-1890). Esta temprana literatura del indigenismo ofrecía una salida a las expresiones nacionalistas durante una etapa de intensa censura impuesta por el régimen colonial, en que el sentimiento patriótico sólo podía expresarse a través de metáforas o alusiones indirectas (Fornaris 1967:15; Cruz 1974:8). Numerosas obras musicales del siglo XIX también incorporan la imagen del indio, como "La piragua," "La indiana" y otras contradanzas citadas por Lapique Becali (1979:26). El hecho de que las expresiones musicales indígenas [illegible] colonialistas tan temprano como en el siglo XVI, (Ortiz 1965:73) y que la brutal opresión de los pueblos aborígenes había ocasionado su virtual extinción durante el mismo período, no disuadió a muchos artistas en su empeño de pintar al "indio" como progenitor de la nación.[15] Reinventando el pasado y su relación con el presente, los defensores del indigenismo musical generaron un cuerpo considerable de obras inspiradas en figuras históricas como Hatuey, Anacaona y Yumurí. Los fuertes movimientos nacionalistas de México y otros vecinos países latinoamericanos con grandes poblaciones indígenas indudablemente influyeron en la perpetuación del arte indigenista en Cuba durante el siglo XX. Los varios parques públicos de La Habana con nombres de jefes indígenas construidos durante la República (Collazo 1987:147), la estatua de "La India" cerca del edificio del Capitolio y

[15] Agüero y Barreras (1946:118) ha escrito un ensayo sobre la influencia decididamente limitada de lo siboney en la música cubana del siglo XX.

otros referentes públicos vinculaban a todos los cubanos con su supuesta herencia indígena y el espíritu independiente y bravío con el cual se les identificaba. El perfil del jefe guerrero Hatuey a quien los españoles llevaron a la hoguera por su negativa a someterse, se convertiría (hasta el presente) en una figura familiar en las botellas fabricadas por una compañía cervecera que lleva su nombre.

La afirmación de ciertos musicólogos de que las cualidades intrínsecas originales de la música cubana se derivan de fuentes indígenas y no de las africanas aparece por primera vez en las obras de Antonio Bachiller y Morales (1812-1889). En *Cuba primitiva* (1880) el autor incluye una extensa descripción de cantos y bailes ostensiblemente de los siboneyes, señalando que "la música de nuestros indios" se incorporó a la canción cubana en proporción mucho mayor "de lo que habíamos imaginado" (Bachiller y Morales en Simons 1927b). Bachiller anotó varias supuestas melodías indias y las incluye como complemento a su ensayo. Estas son "Canto a la guerra," "Canto a la tarde" y "Canto a la aurora" además del famoso "Areíto de Anacaona".[16]

Bachiller y Morales influyó notablemente en autores posteriores, como Sánchez de Fuentes y Moisés Simons, quienes se valieron de su obra en los años 1920 para justificar sus propias ideas sobre la importancia fundamental de los siboneyes en la música cubana. Llevando mucho más allá las hipótesis presentadas en *Cuba primitiva*, atribuyeron origen indígena a muchos instrumentos y formas musicales desarrollados por los afrocubanos e hispánicos. Estos comprendían la marímbula usada en los tempranos sones, el tres y otros instrumentos folklóricos de cuerdas (Sánchez de Fuentes 1928b:157), la clave (Simons 1927b) y muchos de los tambores utilizados en la rumba y los rituales de santería (Sánchez de Fuentes 1928b:157). De manera similar, estos autores sostenían que las melodías indígenas habían influido aun en el repertorio de la música campesina o guajira. Sugerían que las características estilísticas del punto cubano, el zapateo y la guajira, por ejemplo los saltos melódicos de 4tas. y 5tas., así como patrones rítmicos que no

[16] La controversia sobre los orígenes de esta pieza generó durante décadas significativos comentarios críticos, en su mayoría escritos por Eduardo Sánchez de Fuentes y Fernando Ortiz. Sánchez de Fuentes sostuvo a través de los 1930 que el areíto fue compuesto por los siboneyes, tal y como había planteado Bachiller y Morales. Esta posición fue finalmente rebatida en un exhaustivo ensayo erudito por Ortiz, en el que demostró que dicha pieza en realidad era de origen franco-haitiano, y que el texto tal como fue anotado por Bachiller y Morales constaba de frases congolesas empleadas en ceremonias del vudú (véase Ortiz 1965, cap. 1, "La música afrocubana y la indocubana", especialmente pp. 77-87).

especificaban, demostraban la influencia de los siboneyes sobre tradiciones musicales procedentes de España (Simons 1927b). Sánchez de Fuentes (1928c:14) afirmaba que la música y bailes de la provincia de Oriente (predominantemente negra y mulata) y sobre todo la región de Mayarí, se caracteriza por su sonoridad "marcadamente india." Luego sugería que incluso la contradanza, la danza, el danzón, la habanera y otros géneros de salón de clase media contenían ingredientes indígenas (Sánchez de Fuentes 1928b:169; Grenet 1939:xxiv).[17] La presencia de características derivadas de la comunidad negra en estos mismos géneros, por el contrario, es negada categóricamente. "La raza cubana" y su cultura, tal como las concebían Sánchez de Fuentes y muchos contemporáneos suyos, permaneció libre de "contaminación" por parte del "factor africano" (Sánchez de Fuentes 1928b:170).

Durante los inicios de la República se crearon significativamente numerosas obras que incorporaron la temática indigenista. El propio Sánchez de Fuentes escribió dos de los ejemplos mejor conocidos, las óperas indigenistas *Yumurí* y *Dorea*. La primera, basada en un libreto de Rafael Fernández de Castro —gobernador de la provincia habanera— fue estrenada en el Teatro Albisu el 26 de octubre de 1898 (González 1986:316). El argumento de esta *ópera seria* es mayormente ficticio. Gira en torno a la princesa india Yumurí, quien es entregada a un guerrero de su tribu, Cunabaco, a pesar de que se ha enamorado del conquistador español Alonso de Pineda. Eventualmente Pineda mata a su rival indio y escapa a las montañas con Yumurí, pero ambos mueren más tarde en un inesperado terremoto. La segunda ópera, *Dorea*, con libreto de Hilarión Cabrisas, se estrenó el 7 de febrero de 1918 (ibid.:418). El argumento es muy similar al primero. La princesa Dorea es la hija de un cacique siboney que se enamora de otro conquistador español. Ella quiere huir con él, pero la tribu se lo impide, porque su padre odia a los hombres blancos. Desesperada, Dorea y el español se escapan, sólo para ser perseguidos y finalmente ejecutados por los miembros de la tribu. Algunos historiadores cubanos (e.g. Lapique Becali 1974:222) califican estas obras de "indigenismo de fantasía," entre otras cosas porque en un sentido estilístico son idénticas a las

[17] La siguiente cita sugiere que para Sánchez de Fuentes, virtualmente todos los géneros musicales cubanos de ascendencia europea estaban influidos por la música autóctona: "No es de extrañar que en la gestación de estos peculiares ritmos...hayan actuado, como hemos manifestado en otras ocasiones, elementos aborígenes, como en el Zapateo, en el Punto Cubano, y en la Guajira (1928b:169).

óperas italianas y no incorporan ningún elemento musical indígena, ni siquiera un instrumento.

Varias composiciones de Ernesto Lecuona durante la época del machadato se basan en temas similares a los de *Yumurí* y *Dorea*, e identifican la imaginería del indio con la nación cubana. El famoso "Canto Siboney," por ejemplo, escrito como parte de la zarzuela *La tierra de Venus*, es de 1927 (O. Martínez 1989:87). Rita Montaner y Margarita Cueto hicieron popular la canción poco más tarde en sus respectivas grabaciones para Columbia y RCA Victor; posteriormente la propia Orquesta de la Victor la grabó con un arreglo de fox trot, y otra versión fue grabada por Bing Crosby.[18] Al igual que en la mayoría de las composiciones indigenistas, el título constituye virtualmente la única referencia a la cultura aborigen; por lo demás, suena igual que cualquier otra pieza comercial de la época, aunque las modulaciones por secciones de mayor a menor sugieren la influencia de la habanera. Lecuona presenta a su "Siboney" como el objeto de un amor apasionado. Interpretado en estilo operático por Montaner, Cueto y otros, la canción contiene los siguientes versos: "Siboney, yo te quiero, yo me muero por tu amor/ Siboney, en tu boca la miel puso su dulzor/ Ven aquí que te quiero y que todo tesoro eres tú para mí/ Siboney, al arrullo de tu palma pienso en ti/... Oye el eco de mi canto de cristal/ No se pierda por entre el rudo manigual" (Lecuona 1929a; Montaner n.d.).Una pieza similar, el "Canto indio" del propio Lecuona, data de 1929 y fue escrito originalmente como parte de la zarzuela *La flor del sitio* (O. Martínez 1988:87). El ritmo en obstinato de tango-congo empleado aquí parece algo incongruente,[19] pero está concebido al parecer para crear un ambiente de "primitivismo genérico" más que para recordar algún baile de los esclavos (Lecuona 1929b). Al igual que en "Siboney" la letra de "Canto indio" es una idealización romántica de la vida de los indígenas, mientras que la música está en el estilo de la canción de salón europea, sin ningún elemento aborigen.

[18] Para información adicional sobre la grabación de Montaner, véase Martínez Malo 1988:144. La versión de Cueto puede hallarse en Victor '78 #81213-a, la de la Orquesta Victor en '78 #46154-a, y la adaptación de Bing Crosby en inglés en la re-edición de la serie de Belafonte *Routes of Rhythm* vol. 1 (Rounder CD 5049).

[19] El ritmo de tango-congo fue utilizado originalmente en el teatro vernáculo cubano como forma de imitar los tambores de los negros esclavos durante sus fiestas del Día de Reyes.

Otras obras de estos compositores de los 1920 y 30 pueden ser citadas como ejemplos del indigenismo, incluyendo la canción de salón de Eliseo Grenet "Hatuey." Debe señalarse que como en el caso del afrocubanismo, muchos de los mismos que promovían la creación de una música de clase media con temas indios, con frecuencia mostraban actitudes ambivalentes sobre la "verdadera" música indígena. Sánchez de Fuentes, por ejemplo, en un ensayo califica los areítos del siglo XVI de "rudimentarios," y considera "primitivos" los bailes de los siboneyes (1938a:9). Del mismo modo Grenet se refiere a la "rudeza y falta de cultura" del indio cubano (1939:xix), y Calero Martín a la "extrema monotonía de la música indígena" (1929:21). Estos autores eran conscientes de que las obras estilizadas que ellos promovían guardaban escasa relación con la música de los siboneyes y se mantenían en sus diferencias.

Finalmente, muchos músicos afrocubanos de las clases pobres también encontraron atractiva la imaginería indígena. Como en el caso de los negros norteamericanos que como "Mardi Gras Indians" participan en las celebraciones de Nueva Orleans vestidos de plumas (Lipsitz 1990:233-256), los negros cubanos vieron en el siboney un símbolo de inde endencia, valentía y quizás también resistencia a la autoridad blanca por parte de otra etnia. Muchos esclavos y negros libres en La Habana se vestían de indios durante el Día de Reyes en el siglo XIX (Ortiz 1984:31), se adornaban con plumas en la cabeza en las comparsas de principios del siglo XX y daban a sus conjuntos nombres de jefes indios. Ejemplos de esto último los tenemos en el Sexteto Guarina, formado en 1927 y el Sexteto "Los Siboneyes," creado en 1929 (Blanco 1992:41, 49). El trovador mulato Sindo Garay es recordado por haber dado a sus tres hijos nombres indígenas, porque desde edad temprana él se "sentía como un indio" (de León 1990:24). Aún hoy son comunes entre músicos blancos y negros las composiciones inspiradas en los indígenas. Piezas de salsa como "Anacaona", del puertorriqueño Tite Curet Alonso, se han convertido en clásicos de la música bailable, y la nueva Orquesta Anacaona en La Habana continúa las tradiciones discursivas establecidas por la orquesta femenina del mismo nombre fundada en los años 1930, así como por la Orquesta Siboney que dirigió Alfredo Brito en la misma época.

El "nacionalismo guajiro" constituye una alternativa al movimiento del afrocubanismo, y aunque menos difundida que la indigenista, pesó también en las artes de principios del siglo. La idea de promover la cultura del guajiro o campesino de origen hispánico como emblema de la cultura nacional atrajo a los elementos conservadores de la

sociedad, al igual que la imaginería indigenista. Esto proporcionaba una alternativa a la creciente preeminencia de las influencias afrocubanas en los medios, ante la cual muchos se sentían amenazados. Los orígenes del "guajirismo" pueden compararse a desarrollos similares en Europa occidental como el surgimiento del arte Beidermeyer en Alemania y otras formas de romantización del "folk" por la clase media. Su símbolo más prominente en la Cuba de la República fue Liborio, el popular personaje de caricaturas omnipresente en los periódicos y que representaba al pueblo o la nación. León (1991:16) apunta

que la música inspirada en el guajirismo apareció por vez primera durante las Guerras de Independencia y que entonces también "sirvió como un refugio para los blancos" que buscaban un género distintivamente cubano y que estuviera desprovisto de elementos afroides. A la luz del "intenso racismo" (ibid.) manifestado por los jóvenes blancos en La Habana a fin de siglo, la música escénica y de salón inspirada en el punto, la décima, o el zapateo y géneros afines seguían siendo uno de los pocos medios aceptables para expresar el orgullo nacional. Esto no significa, sin embargo, que los campesinos escaparan a la burla y otras manifestaciones de prejuicio por parte de las clases medias urbanas; en muchos casos eran víctimas de los mismos prejuicios que confrontaban los afrocubanos (María Teresa Linares, comunicación personal). Entre los ejemplos de nacionalismo musical guajirista de principios de la República está "El arroyo que murmura" de Jorge Anckermann, escrito en 1899 para piano y voz (Robreño 1943). Esta pieza está en compás de 6/8 y termina con un rápido "zapateo" sección que imita la estructura formal de muchos géneros bailables populares de las zonas rurales de Cuba. Composiciones similares del autor incluyen "La choza" y "Tengo una famosa vega".[20] Otro ejemplo es el capricho

"Me siento cubana" de Moisés Simons, probablemente de los 1910, que fue popularizado por la artista andaluza Amalia Molina (Simons n.d.:2). Esta canción también está en compás de 6/8 y su letra se refiere a la emigración de España a las islas del Caribe. "¡Cuba! eres un portento de la invicta raza hispana/ Mi España de ti se ufana..."

El machadato es el último período histórico en que los compositores escriben canciones populares de tema guajiro en cantidad significativa. El auge del afrocubanismo en ese momento produjo a su vez una

reacción, y los temas del campesino hispánico, que habían disminuido

[20] La coleccion de Anckermann (1942) tiene ejemplos de todas estas piezas.

en popularidad a fines de los 1910, volvieron a los primeros planos de la canción popular.

> El movimiento iniciado por algunos compositores a favor de la música afrocubana provocó una violenta reacción por parte de los adversarios de lo negro. A lo afrocubano se opuso entonces lo guajiro como representativo de una música blanca, más noble, más melódica, más limpia (Carpentier 1946:302).

Entre las composiciones de esta última etapa están la canción de salón "Guajira" de Gonzalo Roig, perteneciente a su zarzuela *El jíbarito*, de 1932, y un punto guajiro de su zarzuela *El clarín*, de 1933 (Orovio 1981:340-44). Otros autores escribieron obras similares, como Lecuona con su "Canto del guajiro" y "Zapateo y guajira" (O. Martínez 1989:90-91) y Sánchez de Fuentes con "Punto carretero" y "Guajira" (Sánchez de Fuentes 1974). Los miembros de la vanguardia musical experimental también escribieron música de concierto guajirista hacia la misma época, como "Guajira vueltabajera" para cello y piano de 1928, obra de Amadeo Roldán que emplea melodías campesinas tradicionales (H. González 1994).

Aunque muchos apoyaron este movimiento, a su vez éste generó considerable controversia. Alejandro García Caturla, uno de los más prominentes propulsores del afrocubanismo y la vanguardia artística, consideraba ridícula esta música escrita sobre los campesinos en un estilo casi operático.

> Para los denostadores de lo afrocubano, lo verdadero, lo útil, lo legítimamente utilizable —casi con carácter de obligatoriedad— lo específicamente criollo dentro del folklore cubano, es la música del bohío blanco, recortada en el descolorido marco de un aria lacrimosa de Tosti, y las morbideces de una criolla-bolero marca Donizetti (García Caturla 1929:16).

Roig de Leuchsenring critica igualmente la representación de lo guajiro en la canción cubana de los años 20 como estéril y carente de realismo. Y subraya la ironía de tratar de totalizar la experiencia nacional en composiciones que emplean los nombres de géneros cubanos, pero están escritas en el estilo del arte vocal europeo (1929:18). Si bien justificado al respecto, el comentario de Roig pudiera aplicarse igualmente a las formas nacionalizadas de la expresión afrocubana que él y otros promovían.

LA "NACIONALIZACIÓN" DE LA AFRICANÍA

En La Habana de principios de los 1930 se produce una compleja interpenetración de discursos raciales, nacionalistas y artísticos en conflicto. El sentimiento anti-negro permanece relativamente fuerte en una mayoría de comentaristas, sin embargo es cada vez más rechazado por los anti-imperialistas que apoyan todas las formas de expresión cubanas. Las reacciones ideológicas frente a la dominación extranjera mostraron así ser importantes para la valoración de la cultura afrocubana. Las rumbas, congas, pregones y guarachas del teatro bufo ofrecieron un sustancioso modelo para los artistas que deseaban reafirmar simbólicamente su acervo cultural. La "furia del jazz" y la popularidad internacional de otras formas de expresión afines (tango, son, samba), también añadió fuerzas al movimiento afrocubanista. Los compositores que eran criticados por sus obras inspiradas en lo afrocubano sólo tenían que señalar en su favor a celebridades internacionales como George Gershwin o Katherine Dunham para justificarse.

El propio significado del término "raza" así como tantos otros aspectos del pensamiento cubano, fue sometido a escrutinio por primera vez en la historia durante este período. Fernando Ortiz y otros intelectuales liberales se dieron cuenta de que las nociones contemporáneas sobre "la raza cubana" invocadas por algunas figuras de la política por lo general excluían a los negros, chinos, y a otras minorías en vez de incorporarlas al discurso nacionalista. Ortiz comenzó a cuestionar la validez de las clasificaciones raciales y propuso que los cubanos se definieran a sí mismos en términos de una herencia cultural compartida y no de ancestros comunes (del Morro 1929:716). Incluso Juan Marinello, activista y luego dirigente comunista que un año antes había reaccionado con tibieza a la promoción de las expresiones nacionalistas afrocubanas aceptó la idea con entusiasmo en 1930. Él planteaba que los negros tenían un especial significado en Cuba por su participación en las guerras contra España y las prácticas sociales injustas a las cuales seguían sometidos en la República. Por estas razones, sugería, los temas afrocubanos eran "especialmente ricos" y merecían un lugar más prominente en las artes a pesar de sus rasgos estilísticos ocasionalmente "crudos" o "regresivos".

> Sus caracteres físicos —enriquecidos y multiplicados en su cruce con el blanco y el amarillo— sus bailes, de un maliciado y encantador primitivismo, lo hacen motivo de la mejor plástica. Su música puede llegar a ser lo que nos coloque con mejores títulos en el mapa-mundi de la nueva estética. Los ensayos musicales de nueva fisonomía con ritos afro-cubanos han iniciado una vía [hacia] lo esencialmente vernacular, es decir hacia lo universal (Marinello 1930:53).

De este modo, formas musicales como la rumba y los toques de santo, prohibidos diez años antes por decreto presidencial, fueron adquiriendo gradualmente una aceptación retórica en las esferas públicas. Como sugiere la cita de Marinello, los activistas del arte y los políticos no podían aún aceptar la cultura callejera negra tal y como existía, sino más bien pugnaban para que la imaginería derivada de tales expresiones fuera usada como base para composiciones al estilo europeo. Dado que los propios intelectuales más izquierdistas como Roig de Leuchsenring y Marinello condicionaban así su apoyo a las expresiones afrocubanas, no nos puede sorprender que individuos más conservadores rehusaran aceptar siquiera el visto bueno concedido a "lo negro." Sánchez de Fuentes, por ejemplo, nunca dejó de combatir la popularización del arte afrocubanista, que calificó de "lamentable regresión de nuestras tradiciones" (Lapique Becali 1974:219) hasta su muerte en los 1940. Él y otros críticos hallaban que los "rasgos de la esclavitud" presentes en tales composiciones eran una afrenta a la civilidad (Sánchez de Fuentes 1928b:200).

Citando a los más famosos compositores cubanos de clase media del siglo XIX, argumentaba que ninguno de ellos había incorporado "africanismos" a su obra, y que al hacer esto ahora los afrocubanistas estaban violando una tradición que se remontaba a casi cien años. La música que para él representaba mejor a Cuba se desarrolló completamente ajena a las influencias africanas y así debía permanecer.

> Ninguno de nuestros artistas creadores, nacidos y cultivados en nuestro suelo, gustó nunca de mojar sus pinceles, de modo determinado, en la gama africana...No lo hizo el más sapiente de nuestros maestros, Ignacio Cervantes...No lo hizo [José] White...no lo hizo [José Manuel] Jiménez... (ibid.:195).[21]

La popularidad de las composiciones que emplean temas afrocubanos es condenada por el mismo autor, alegando que se relegaba a los

[21] Debe señalarse que, si uno acepta el cinquillo como un ritmo derivado de la música afro-caribeña, este planteamiento de Sánchez de Fuentes no es cierto. La composición de White, por ejemplo, "La bella cubana," incorpora marcadamente el cinquillo (Cristóbal Díaz Ayala, comunicación personal).

"compositores conscientes" a un status marginal en su propio país. Es interesante observar que Sánchez de Fuentes nunca critica la participación de ejecutantes negros o mulatos en la Orquesta Sinfónica de La Habana u otras instituciones de "arte elevado." También hace hincapié en la cita anterior al mencionar a afrocubanos (como White y Jiménez) entre los compositores que han contribuido a la "verdadera" herencia musical cubana. Este comentario hace aún más evidente que las formas culturales a menudo son más importantes en los discursos "raciales" que el mismo color de la piel en sí.

Hacia 1932, Roig de Leuchsenring podía anunciar triunfalmente que la temática afrocubana había sido reconocida como el elemento más "esencial y característico" de la música cubana bailable, así como muchas otras formas musicales de entretenimiento (1932:80). Lo negro había sido virtualmente re-situado como el centro de una nueva concepción de la cultura nacional. Este es un período de intensa producción artística, que vio surgir muchas de las obras clásicas que siguen siendo populares y han definido los estilos nacionales desde entonces. Pero los arraigados prejuicios contra la cultura negra no desaparecieron de pronto al calor del conflicto revolucionario, como sugieren algunos autores. Más bien las pugnas entre las tendencias del racismo y el nacionalismo cultural se resolvieron a través de un proceso de estilización. En los innumerables pregones, afros, claves, lamentos, rumbas, congas, sones, guarachas y tango-congos escritos durante este período, se nota una marcada diferencia entre la música afrocubana representada comercialmente —sobre todo por blancos de clase media— y la ejecutada por los propios afrocubanos.

Esta distinción fue consciente, reconocida por todos en la industria musical. Los compositores usaron muchos términos para describir el proceso de transformar comercialmente la expresión afrocubana, como "depurar," "sofisticar," "vestir con elegancia" y "universalizar." Ellos partían de la idea de que la música callejera negra no constituía una expresión musical válida por derecho propio sino que necesitaba ser alterada para incrementar su atractivo.[22] Emilio Grenet expresó este

[22] Algunos han notado la similitud entre los discursos sobre la "universalidad" musical y sobre el "blanqueamiento" racial. En ambos, la finalidad última es un desplazamiento desde —y alejándose de— lo negro y hacia lo ibero-europeo en tanto forma. Las concepciones sobre evolución cultural están en la base de esta necesidad de "blanquear" la música afrocubana, al mismo tiempo que las concepciones de evolución racial llevaron a la población negra a la aspiración de mezclar sus rasgos físicos con aquellos de los hispanos.

sentimiento suscintamente cuando planteó que "la música de los negros que se hace popular es siempre la interpretación de un músico blanco que actúa como un diletante de la música [negra], un espectador o cuando más un comentarista, pero nunca un protagonista (1939:xliii). La popularidad de los conjuntos de sones en los años 30 sugiere que la música afrocubana no necesariamente tenía que ser estilizada para obtener una aceptación masiva; sin embargo, es un hecho que las obras afrocubanistas recibieron más promoción nacional e internacional que la música y bailes contemporáneos de los propios afrocubanos. En una sociedad dividida por raza y clase, sólo las artes negras "universalizadas" generaban suficiente respaldo popular para vencer (temporalmente) tales barreras.[23]

LA COMPOSICIÓN AFROCUBANISTA

Las obras en esta sección son características de la "revolución artística" asociada con el período del machadato. Una gran cantidad de música inspirada en lo afrocubano data de estos años, y es imposible dar aquí una perspectiva exhaustiva de la misma. Por esta razón, el movimiento del afrocubanismo será discutido en base a tres categorías representativas: la música de salón, las producciones escénicas de zarzuelas y la música para orquestas bailables. Vistas en conjunto, proporcionan cierto conocimiento sobre toda la diversidad de composiciones escritas en los tempranos 1930 sobre una temática dada, y sobre los artistas asociados a las mismas. No se trata de abarcarlo todo ni de aludir a todas las formas del quehacer musical de la época, sino apenas subrayar sus tendencias más conspicuas.

LA MÚSICA DE SALÓN

En las ediciones musicales anteriores a los 1920, los temas musicales relacionados con la cultura negra están prácticamente ausentes. Desde

[23] No quiero decir con esto que dicha música estilizada fuese creada solamente por blancos/hispánicos; los propios afrocubanos también escribían a menudo tales piezas. Ejemplos de esto incluyen "Drumi mobila" de Ignacio Villa; la conga de salón "Uno, dos, tres" de Rafael Ortiz, y la canción "afro" "Lupisamba o yuca ñame" de Sindo Garay (de León 1990:103).

1925 y a través de los años 30, por el contrario, se relaciona con ella quizás una mayoría de las canciones populares más conocidas. En general, las composiciones de Ernesto Lecuona (1896-1963) ilustran este fenómeno perfectamente. Lecuona, nacido en una familia blanca de clase media en Guanabacoa, comenzó a estudiar el piano de niño con su hermana mayor Ernestina y luego en el Conservatorio Carlos Alfredo de Peyrellade (O. Martínez 1989:11-12). Al morir prematuramente su padre, Lecuona trabajó como pianista y compuso música comercial para ayudar económicamente a la familia. En los años 1910 tocó el piano para el cine silente en los teatros Parisién, Fedora y Turín, y colaboró con Arquímedes Pous como director musical del circo Santos y Artigas (González y Enríquez 1995:14-15). Años más tarde sus composiciones para piano, especialmente sus obras más europeizadas como la *Suite Andalucía*, se hicieron muy conocidas internacionalmente, lo cual se tradujo en frecuentes giras de Lecuona por Estados Unidos y Europa. Sus composiciones de salón representan una fusión sofisticada de estilos clásicos y populares. Esta habilidad para incorporar diversas influencias musicales en la misma composición determinó en gran medida su éxito como artista.

"La bella durmiente" y el "Vals de la mariposa," de 1919, son obras características de la primera etapa de Lecuona, y se asemejan a la música europea de salón, sin referencia afrocubana alguna, musical o textual. Desde 1923, sin embargo,[24] hasta una década después, aparece en la obra comercial impresa de este autor un número creciente de obras inspiradas en lo afrocubano. "La mulata" (1923), "La danza negra" (1925), "La conga se va" (1927), "Negrita" (1928), "Lamento africano" (1929), "Danza de los ñáñigos" (1930), "La mulata chancletera" (1930) y "La negra lucumí (1931) son sólo algunos de los títulos de obras conocidas de Lecuona que contribuyeron a popularizar los temas afrocubanos entre las clases medias (Barral 1932a:38). La cantante y pianista mulata Rita Montaner trabajó junto a Lecuona desde los años 1920 y ayudó en gran medida al éxito de estas canciones afrocubanas, así como a las de Moisés Simons y otros autores (Collazo 1987:62).

En "Los enamorados" encontramos un ejemplo de música de salón influida por el afrocubanismo. Esta pieza (Lecuona 1930) es una

24 La excepción obvia a esta corriente general es "La comparsa" de Lecuona (1912), una obra de inspiración afrocubana que compuso en su adolescencia, bastante anterior a las del período que describimos arriba. Lecuona se refirió a "La comparsa" en entrevistas de los años 1950 para justificar el reclamo de que él había sido el primer afrocubanista.

reducción a piano de una serenata de la zarzuela *María la O*. Es típico que las obras publicadas de Lecuona y sus contemporáneos para su venta como música impresa provengan de distintas producciones para el teatro. "Los enamorados" está escrita en el estilo de un vals europeo en compás de 3/4 con un texto sobre la excitante atmósfera de las celebraciones del Día de Reyes en el siglo XIX: "Hoy es la fiesta de los Reyes, fiesta de loca alegría, noche de bella poesía y dulce esperanza y azul ilusión..." Mientras las autoridades aún prohibían las comparsas en el carnaval de La Habana por la "afrenta a la moralidad" que representaban, Lecuona en sus obras podía transformar musical y discursivamente los bailes del Día de Reyes en un [illegible] esta pieza, los desfiles callejeros de los negros establecen un tono festivo como marco para un diversión más "refinada," la que podrán disfrutar las clases medias en la privacidad de sus hogares. Pudieran citarse incontables obras similares a las de Lecuona para comprender la proliferación y el impacto del afrocubanismo sobre la música de salón. Moisés Simons, Eliseo Grenet, Margarita Lecuona[25] y Gilberto Valdés figuran de modo prominente entre los artistas cuya popularidad creció en La Habana e internacionalmente en la época del machadato, gracias a su producción de canciones populares inspiradas en lo afrocubano.[26]

Aunque la mayor parte de la producción de estos autores refleja la visión de los artistas de clase media blanca, hay que admitir que algunos de los intérpretes destacados de este período eran afrocubanos. En términos generales, los músicos de la clase media negra con una educación musical formal sentían muy poco interés por el afrocubanismo; de hecho, muchos lo consideraban ofensivo. No obstante, fueron principalmente intérpretes negros y mulatos tales como Eusebia Cosme (recitadora que interpretó la obra de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés Matos y otros),[27] Rita Montaner (cantante y pianista) e Ignacio Villa quienes llegaron a simbolizar el afrocubanismo para el público de la capital.

Ignacio Villa (cuyo nombre artístico era "Bola de Nieve") sobresale como el único afrocubano de piel muy oscura que obtuvo amplio

25 Prima menor de Ernesto y autora de los afros "Tabú" y Babalú" a mediados de los años 1930.

26 Para una lista parcial de composiciones representativas de estos autores, véase Simons (1929), Grenet (1931, 1932, 1944) y Orovio 1981:226; 1992:492).

27 Para una información general sobre la carrera artística de Eusebia Cosme véase Collazo 1987:75, 138, 173, 180.

reconocimiento como intérprete del repertorio afrocubano de salón, y también el único que además compuso exitosos números en ese estilo.[28] Villa es en muchos aspectos una figura equivalente a la de Louis Armstrong en Estados Unidos, quien al burlarse de los negros o de sí mismo fue a veces acusado de ser un "Uncle Tom." Pianista con una educación musical clásica, Villa aparecía en el escenario elegantemente vestido y con una eterna sonrisa en el rostro. Nacido en Guanabacoa en 1902, comenzó su educación musical siendo un niño, primero con Gerardo Guanche y luego en el Conservatorio José Mateu. Además del piano estudió flauta y mandolina (Guirao 1938:182). Su abuelo Estanislao Bertemetti era un mayombero[29] practicante y miembro de una poten[illegible] padres [illegible] también practicantes de una religión afrocubana (Martínez Rodríguez 1986). Su madre Inés organizaba frecuentes encuentros sociales en su casa, en los cuales se interpretaba la rumba callejera (H. González 1994). Es así que el artista creció en un medio saturado de cultura afrocubana tradiciona[illegible]. [illegible]u decisión de estudiar música clásica europea significó un cambio de orientación.

La vida profesional de Villa comenzó en salas de cine silente, pero continuó estudiando el piano clásico y en los años 30 era reconocido como un excelente acompañante. En 1933 lo contrató Rita Montaner para efectuar una gira por México. Fue en esta etapa cuando empezó a cantar ocasionalmente, interpretando las composiciones de Grenet con textos de Guillén que lo hicieron famoso. Posteriormente pasó varios años en el extranjero y conoció a los artistas afros Lena Horne, Paul Robeson y Teddy Wilson (Martínez Rodríguez 1986). Su repertorio, incluyendo sus propias canciones, se asemejaba musicalmente al de sus contemporáneos del Tin Pan Alley como Jerome Kern o Cole Porter. En cuanto a las letras, hacía énfasis en la parodia del habla bozal afrocubana.[31] Un ejemplo típico es "Messié Julián" de Armando

[28] Algunos de los números de Villa han aparecido recientemente en el disco compacto *El inigualable Bola de Nieve* (EGREM CD-0011, Canadá, 1992).

[29] Integrante de una religión de procedencia conga.

[30] Sociedad secreta de hombres mayormente afrocubanos derivada del Camerun.

[31] "Bozal" era el término que usaban los coloniales para describir la forma de hablar de los negros recién llegados de Africa que no pronunciaban bien el español. A partir de principios del siglo XIX los escritores costumbristas empiezan a imitar el habla bozal en sus escritos como una forma de parodia. Ejemplos de la obra de Villa que incluyen faltas de ortografía conscientes en el estilo de los negros bozales incluyen las canciones "Drumi mobila," una canción de cuna "afro," y "Carlota ta morí," elegía sobre una persona amada.

Oréfiche en la que el cantante ofrece una versión cómica del negro catedrático. Este alardea de su sofisticación y sus éxitos como artista internacio[illegible]l, pero su acento bozal y sus errores de pronunciación de términos extranjeros delatan su falso barniz cultural. La afición de Villa por la ropa llamativa y su familiaridad con el habla callejera afrocubana le permitieron personificar al catedrático fácilmente.

Entrevistas concedidas durante sus últimos años sugieren que Villa pudiera haber interiorizado algunos de los estereotipos sobre los afrocubanos que él mismo personificó en la escena. Con frecuencia Villa se burlaba de sí mismo, como al decirle a un entrevistador que él tenía "la voz de un vendedor de melocotones" y al describir el inicio de su carrera de intérprete como sigue: "Debuté y me tocó la suerte de que no me tiraran hollejos de naranja, ni piedras, ni nada...Me aguantaban. Yo seguí abusando de la gente, y hasta ahora estoy trabajando en eso" (Villa 1981). En su condición de músico clásico y afrocubano que se hizo famoso interpretando canciones de la clase media blanca que a su vez tomaban inspiración de la cultura negra callejera, Ignacio Villa personifica todas las complejidades e ironías del afrocubanismo. Sus interpretaciones reflejan abiertamente las tensiones entre el racismo, populismo y elitismo prevalecientes en las obras cubanas de este movimiento.

LAS ZARZUELAS

El afrocubanismo influyó tanto en el repertorio de las zarzuelas como la publicación de música de salón para voz y piano. Aunque la zarzuela es un género operático de origen español, los compositores cubanos de este período se esforzaron en nacionalizarlo mediante la incorporación al mismo de la imaginería costumbrista y el énfasis en sucesos históricos nacionales. En este sentido su enfoque fue similar al de los autores de siglo XIX que desarrollaron el teatro vernáculo incorporando la imaginería local a la tonadilla española (González y Enríquez 1995:15). La mayoría de las zarzuelas escritas durante el machadato se desarrollan a mediados del siglo XIX y adoptan temas afrocubanos de la época colonial. Los cantos y danzas de los esclavos como los tangos-congos, lamentos y procesiones del Dia de Reyes son abundantes y aparecen prácticamente en todas las producciones. La imaginería afrocubana del pasado al parecer era considerada al mismo tiempo más pintoresca y menos problemática que la contemporánea. Además, podía

ser reinventada sobre el escenario con entera libertad, sin preocuparse apenas por la autenticidad socio-histórica, ya que ésta nunca había sido bien documentada. Las formas culturales negras del siglo XIX tenían la ventaja de evitar cuestiones sensibles como el conflicto racial actual, la discriminación o la pobreza urbana negra, que necesariamente hubieran salido a relucir en un libreto más contemporáneo. La abolición de la esclavitud en los años 1880 permitió incorporar a la zarzuela temas serios como el sufrimiento de los esclavos sin que fueran polémicos.

La mulata figura entre los personajes más prominentes de las zarzuelas escritas durante el machadato. Aún a la luz de la perenne fascinación con este tipo característico en novelas y obras del teatro cómico, el número de obras musicales protagonizadas por mulatas en los años 1925-40 es asombroso. Esta prominencia de la mulata es aún más notable si tenemos en cuenta que antes de estas fechas ese personaje casi no aparecía en ninguna zarzuela, con la excepción (discutible) de *La esclava* de José Mauri, de 1921. Mauri (1855-1937), violinista y compositor, nació en España al igual que otras figuras nacionalistas del momento (e.g. Amadeo Roldán, Pedro Sanjuán). Su obra, con texto de Tomás Juliá, fue estrenada en el Teatro Nacional en junio de ese año (Díaz Ayala 1981:487). El argumento tiene muy poco que ver con la realidad de los afrocubanos. Se refiere a una mujer aristocrática y aparentemente blanca del siglo pasado que descubre que su madre fue una mulata esclava, y que legalmente ella es también de hecho propiedad del dueño de una plantación local (J.A. González 1986:487). Este conocimiento le causa una indescriptible angustia, hasta que un rico enamorado eventualmente compra su libertad y la de los otros esclavos de su padre. A pesar de su ayuda, la heroína se suicida, incapaz de vencer la vergüenza.

Una de las más famosas zarzuelas posterior a *La esclava* y en la que figuraba tanto el personaje de la mulata como la imaginería del siglo XIX fue la *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, adaptación en extremo popular de la novela de Cirilo Villaverde, y estrenada en el Teatro Martí en 1931.[32] Ernesto Lecuona escribió obras con temas similares que incluyen *Niña Rita o La Habana en 1830* (de 1927), *El cafetal* y *El batey* (ambas de 1929), *María la O* —acaso su más famosa zarzuela— *El maizal* y El *calesero* (1930), *Rosa la China* (1932), y *Lola Cruz* (1935). Rodrigo

32 Eduardo Robreño (1961:79) informa que esta obra llenó el teatro durante más de 100 noches consecutivas antes de su clausura.

Prats contribuyó a esta tendencia con *María Belén Chacón* (1934) y *Amalia Batista* (1936). Como en gran parte de la literatura del XIX, estas obras presentan como tema central un triángulo amoroso interracial (Linares 1993). La mulata es el eje, solicitada por dos pretendientes rivales, uno negro o mulato y otro blanco. En muchos casos el negro es retratado como un hombre honesto y sincero en su amor por la heroína, mientras el pretendiente blanco es más inconstante. Este último desea mantener una relación sexual con la mulata, pero nunca se atrevería a casarse con ella o hacer oficial su relación por temor a su propia familia. Por su parte, la mulata prefiere las atenciones del amante blanco y rechaza los ofrecimientos más sinceros de su rival. Atrapados en este contexto de deseos en conflicto y convenciones sociales represivas, el asunto termina inevitablemente en tragedia.

Tan generalizada es la imaginería del triángulo amoroso en la zarzuela y otras formas de expresión que merece ser considerada como una de las más penetrantes metáforas de la cultura cubana. Las complejidades del amor interracial aluden a las relaciones sociales en general, caracterizadas por la actitud simultánea de repulsión y atracción hacia los afrocubanos y sus modos de expresión artística. Las mulatas representadas en las zarzuelas suelen ser de piel muy clara, "blanconazas" que pasan por blancas, nunca de obvia herencia africana. En la mayoría de los casos el rol de la mulata era desempeñado en la escena por una actriz blanca. Obras como *María la O* y *Cecilia Valdés* se basan más o menos en personajes históricos reales, mientras en otros casos se trata de personajes de pura ficción.[33] Numerosas figuras que se hicieron famosas en el papel de mulata del teatro vernáculo trabajaron luego en las zarzuelas más "serias". Entre otras se hallan Candita Quintana, Hortensia Coalla, Conchita Bañuls, Mimi Cal y Caridad Suárez (O. Martínez 1989:87). Las zarzuelas mencionadas fueron ante todo verdaderos éxitos de crítica y financieros, y se siguieron representando a lo largo de la década de los 1930 por distintas compañías y nuevos elencos (Collazo [illegible]). En la [illegible] adaptados al cine, y hasta hoy mantienen su popularidad.

33 Zoila Lapique Becali (1993) señala por ejemplo que María la O fue músico y directora de la famosa comparsa de Cocuyé en Santiago de Cuba a principios del siglo XIX. También se afirma que Cecilia Valdés fue una persona real que vivió en La Habana aproximadamente en la misma época, aunque es menos lo que se conoce de ella. De cualquier manera, los autores que escribían sobre ellas añadían detalles de pura ficción a los datos que poseían.

La vida y obra de Gonzalo Roig (1890-1970) ejemplifican las de muchos compositores de zarzuelas. Nacido en una familia blanca dedicada al cultivo de tabaco, Roig recibió una educación musical formal desde edad temprana, estudiando violin y piano (Cañizares 1978:40). Hacia 1912 comenzó a trabajar como director de orquestas de teatro, primero en el famoso Alhambra y después en el Molino Rojo y el Campoamor. En esa misma etapa, complementó sus ingresos tocando para los turistas con un cuarteto de cuerdas que se presentó en el exclusivo Hotel Miramar Garden. En los años 1920, la reputación de Roig como compositor y director estaba bien establecida. En 1922 fue escogido para dirigir la recién formada Orquesta Sinfónica de La Habana, y en 1927 asumió la dirección de la Escuela Municipal de Música y de la Banda Nacional (Orovio 1981:333).

Como en el caso de la música de Ernesto Lecuona, las composiciones de Roig anteriores a 1925 incorporan pocos temas afrocubanos; en contraste, muchas de sus obras del período del machadato sí lo hacen. Un ejemplo de pieza afrocubanista es el "Canto de la esclava" de la zarzuela *Cecilia Valdés* (Roig n.d. 1; Roig 1990).[34] Esta pieza es muy elaborada y emplea una orquesta completa, un coro mixto, campanólogo y una batería de tom-toms que ejecuta un ritmo semejante al de tango-congo mientras la soprano operática canta el tema melódico principal. Las cuerdas mantienen una figura en ostinato hecha de intervalos de 4^{tas} y 5^{tas} y que destacan el segundo y cuarto tiempos del compás de 4/4; en cierto sentido se asemeja a las técnicas orquestales empleadas en la *Consagración de la primavera* de Stravinsky que evocan imágenes de violencia tribal. El "Canto de la esclava" está en modo menor y su melodía responde a una escala pentatónica, seleccionada con toda probabilidad por ser generalmente asociada a las melodías "primitivas" de los indios y africanos. El texto de la pieza está escrito desde la perspectiva de una esclava que labora en una plantación y sueña con la libertad a la vez que añora su vieja tierra de Africa "que nunca volverá a ver..." La intérprete blanca Elisa Altamirano estrenó esta canción con la cara pintada de negro, al uso de entonces. Muchas otras figuras del elenco tales como Candita Quintana también se ennegrecían la piel para representar otros papeles de esclavos. En Cuba no eran aceptados como actores y actrices los negros, ni siquiera aquellos que tuvieran una educación musical formal, y por

[34] Para una lista del elenco original completo de esta obra, véase Collazo (1987:109).

tanto no podían participar en zarzuelas como ésta. El "Canto de la esclava" es sólo una de las muchas composiciones afrocubanistas de Roig en ese período. Otras son "Po po po," un tango-congo también de *Cecilia Valdés* (Roig n.d.:2); la conga "Sevilla-Habana" de la zarzuela del mismo nombre (1932); "Son oriental" y el pregón "El tamalero" de *La hija del sol* (1933); el son-rumba "Cincuenta pesos" de *La Habana de noche* (1936), así como toda la música de las zarzuelas menos conocidas *La mulata* (1931) y *El cimarrón* (1936).[35]

EL REPERTORIO DE LAS ORQUESTAS DE BAILE

Dada la extensión de la tensión racial en los años 1930 y la creciente popularidad de la música afrocubana, era inevitable que surgieran agrupaciones de músicos blancos para tocarla en los lugares segregados. Hacía tiempo que existían grupos integrados sólo por blancos, que a principios de los 1920 tocaban jazz y música bailable de influencia afrocubana para el entretenimiento de las élites. Estas orquestas tocaban regularmente en los grandes hoteles como el Nacional y el Sevilla Biltmore, en los casinos y cabarets visitados por turistas como el Casino Nacional y en las mayores emisoras de radio, así como en eventos de las sociedades españolas y otras privadas, inclusive el Havana Yacht Club. Algunos de sus músicos provenían de familias relativamente ricas, como es el caso de Justo "Don" Azpiazu, y habían estudiado en Estados Unidos y en otros países. Muchas de las bandas de jazz cubanas habían surgido de previas orquestas de teatro y proporcionaban una alternativa menos costosa que las agrupaciones norteamericanas que visitaban el país desde fines de los años 1910. Con el creciente interés en los géneros afrocubanos, que comenzó alrededor de 1928, el repertorio de estas bandas de jazz cubanas iba incorporando formas estilizadas de la rumba, el son y la conga.

Debido a la relativa frecuencia de sus grabaciones, se pudiera pensar que estas orquestas blancas—como los Hermanos Castro, Hermanos Lebatard, Casino de la Playa, Orquesta Siboney, Hermanos Palau y la Havana Casino de Justo Azpiazu—de hecho opacaron a aquellas que tocaban más a menudo para las clases populares (como el conjunto de

[35] Cañizares (1987:285-09) proporciona una lista mucho más completa de las obras de Roig.

Arsenio Rodríguez,[36] la charanga de Antonio Arcaño, la Sonora Matancera, etc.). En realidad, las jazz bands dominaban el mundo del turismo internacional y las grabaciones de discos debido a su imagen más cotizable para el mercado y a sus relaciones con influyentes hombres de negocios, pero nunca alcanzaron una popularidad que se extendiera a todos los estratos de la sociedad habanera (Martínez Furé 1994; Bacallao 1994). Generalmente estas orquestas eran las preferidas de un pequeño segmento de la población, pero las grandes mayorías preferían los septetos, conjuntos y otros grupos que tocaban variantes del son.

La historia de la jazz band de los Hermanos Lebatard es la típica de los grupos blancos. Cuando se fundó en los 1920, la orquesta fue integrada por los hermanos Gonzalo, Germán, Luis y Julio Lebatard, y tenía entre sus músicos al pianista Armando Oréfiche y a Gilberto Valdés como saxofonista y flautista (Collazo 1987:18). Durante muchos años trabajaron en el Teatro Encanto acompañando variedades musicales (Acosta 1993:31), aparte de actuar en los sitios exclusivos mencionados más arriba. Su experiencia como músicos en el teatro vernáculo les benefició a principios de los 1930 con el auge del afrocubanismo. Oréfiche organizó y dirigió desde 1932 la orquesta que, rebautizada como Lecuona Cuban Boys, capitalizaría la popularidad de las obras de ese compositor en Cuba y el extranjero. Esta banda, cuyo repertorio consistía principalmente en versiones estilizadas de números afrocubanos, viajó el mismo año por varios países de Europa y regresó en 1933 para acompañar los shows del cabaret Montmartre (Collazo 1987:131). Durante el resto de la década hicieron constantes giras internacionales, regresando a Cuba sólo a fines de la misma, obligados por el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

El repertorio de los Hermanos Lebatard en los 1930 es una peculiar síntesis de jazz y géneros populares europeos con una diversidad de estilos cubanos.[37] Interpretaban piezas indigenistas como el "Canto indio" de Lecuona, fox trots con títulos en español ("Antillana"), valses ("Ti-pi-tin"), canciones exóticas al estilo del tango-congo ("Hindú"),

[36] El famoso conjunto de Arsenio Rodríguez no alcanzó su máxima popularidad hasta los años 40. Sin embargo, Rodríguez empezó su carrera profesional a mediados de los años 1920 en el Sexteto Munamar de La Habana, y en fecha tan temprana como 1926 montó un grupo bajo su propia dirección llamado el Septeto Boston (Alvarez 1994; Collazo 1987:68). Este grupo se dio a conocer tocando en el nuevo cabaret La Verbena y en los conciertos en vivo de la emisora Radio Salas (Collazo 1987:86).

[37] Para grabaciones ejemplares de mediados de los años 1930, véase *Lecuona Cuban Boys*. EGREM CD #0117. La Habana, 1995.

rumbas de cabaret ("Rumba blanca," "Rumba tamba"), boleros, arias de zarzuelas con arreglos para jazz band ("María la O," "María Belén Chacón") y congas de salón ("Cafunga conga," Panamá"). Escrita por el propio Armando Oréfiche, "Rumba blanca" es esencialmente un híbrido de jazz tocado con maracas, claves y otros instrumentos de percusión afrocubana. La letra indica el grado de apropiación de la cultura negra por el público de clase media: "No hay que ser un negro lucumí [e.g. yoruba], ni tampoco un esclavo ya/ Para sentir ansias de gozá cuando resuena un bongó/ ...Venga ritmo sabrosón, vamos todos a escuchar la rumba blanca brujona..." También resulta curiosa la "Rumba tamba," una pieza que recuerda las guarachas del teatro cómico, pero orquestada con armonías complejas y contrapuntos de los metales. La letra está escrita en estilo bozal con irregularidades gramaticales intencionales.

La jazz band de los Hermanos Castro ofrece otro ejemplo de ejecutantes blancos que popularizaron estilos afrocubanos.[38] Su director y saxofonista Manolo Castro formó la orquesta en 1928, e incluyó a sus hermanos Andrés (trompeta), Antonio (trombón), y Juanito (piano), así como al cantante Miguelito Valdés. Fue ésta una de las primeras grandes bandas de jazz con un formato igual al que caracterizó a la era del *swing* en Estados Unidos, y que obtuvo éxito comercial (Acosta 1993:24, 52). En sus primeros años, los Hermanos Castro tocaron en los teatros Campoamor y Encanto y acompañaron a numerosos actos. En 1932 fueron contratados para actuar en el transatlántico Belgelan (Collazo 1987:118). Poco después hicieron una gira a Venezuela y Estados Unidos, donde la Warner Brothers los contrató para grabar la música de la película *Havana Cocktail*.

En 1937 una parte de los músicos dejó la banda. El pianista Anselmo Sacasas y el trompetista Walfredo de los Reyes, bajo la dirección del violinista Guillermo Portela, formaron la Orquesta Casino de la Playa. Esta nueva jazz band actuó el mismo año en el exclusivo Casino Nacional, acompañando números de baile norteamericanos y a la pareja de rumba Yolanda y Pablito, entre otros.[39] También grabaron numerosos números afro cantados por Miguelito Valdés, incluyendo "Bruca maniguá" de Arsenio Rodríguez y "Babalú" de Margarita Lecuona.[40] Miguelito Valdés,

[38] Para una lista completa de los integrantes originales, véase Collazo (1987:17, 88).

[39] Esta información aparece en el *Diario de la Marina*, 6 de febrero de 1937, p. 34.

[40] Véase *Memories of Cuba: Orquesta Casino de la Playa (1937-1944)*. Tumbao Cuban Classics #TCD-0[illegible] [illegible] Camarillo Music, Ltd., s.f. [illegible]. Para más información sobre otras jazz bands que tocaron música afrocubana, véase Díaz Ayala (1981), Blanco (1992) y Collazo (1987).

un mulato claro nacido en el barrio de Cayo Hueso (predominantemente afrocubano), estaba familiarizado desde muy temprano con diversas manifestaciones de la cultura marginal afrocubana (Rosell 1992 II:214; Díaz Ayala 1981:165). Entre otras cosas, conocía el vocabulario de los abakuá y los santeros, y pudo incorporarlo a las inspiraciones que improvisaba en sus actuaciones. Las vocalizaciones de Valdés añadían un grado extra de cubanidad a esta orquesta que por lo demás estaba influida por el repertorio standard de jazz. El grado de tensión racial que afectaba a los músicos en los años 1930 puede ejemplificarse por el hecho de que la Orquesta Casino de la Playa siempre empleaba al bongosero negro Ramón Castro en sus grabaciones, pero se veían obligados a sustituirlo por un percusionista blanco cuando actuaban en vivo en escenarios segregados. Igualmente emplearon al tresero Arsenio Rodríguez en varios de sus discos, pero nunca compartieron el escenario con él (Cristóbal Díaz Ayala, comunicación personal).

CONCLUSIÓN

La revolución contra Machado en 1933 fue en muchos aspectos la culminación del descontento general que había ido en ascenso al menos durante una década entre los cubanos. La ira popular se centraba principalmente en la corrupción política nacional, la crisis económica y el irrestricto control de Estados Unidos sobre los asuntos domésticos, que según muchos había propiciado la crisis de los años 1920. En un sentido tanto político como cultural, los cambios ocurridos como resultado del machadato afectaron considerablemente los conceptos de cubanidad que se desarrollan a partir de ese período. El legado intelectual de autores tales como Rubén Martínez Villena, Juan Marinello y Emilio Roig de Leuchsenring probaron ser decisivos en la educación política de jóvenes líderes sociales (incluyendo a Fidel Castro) que en su momento organizarían el activismo laboral y político de mediados del siglo; este legado a la vez contribuyó a incrementar las filas de los comunistas cubanos, ayudó a afianzar la lucha por reformas políticas y eventualmente condujo a la lucha revolucionaria de los años 1950.

De manera similar, la apropiación de la cultura afrocubana por los artistas de clase media como cultura nacional sentó las bases y el tono para la composición comercial hasta el presente, a lo cual contribuyeron también la promoción de lo afrocubano en festivales nacionales, su valorización (tentativa) por sociedades académicas, así como su representación en zarzuelas y formas varias de la canción popular. Las obras de Lecuona, Roig, Oréfiche y de muchos otros siguen ejecutándose hoy por los estudiantes de música, y proporcionan el modelo dominante para la mediación entre las influencias estilísticas africanas e hispánicas. A pesar de vivir en una época en que aún se rechazaba la música callejera afrocubana, estos compositores se dieron cuenta de que la expresión nacional tendría que incorporar lo africano, por lo menos en un sentido retórico. Rechazando las representaciones simbólicas de la nación fundamentadas en lo indio o lo guajiro, los principales compositores de este período prefirieron más bien fundir estilísticamente géneros como el son y la rumba folklórica con la ópera italiana, la música del teatro cómico y el repertorio jazzístico de las orquestas de baile. De este modo pudieron crear canciones con una sonoridad original al mismo tiempo "popular" y "cubana," que a su vez era vista como "sofisticada" y claramente diferenciada de las expresiones de las clases trabajadoras.

La sociedad cubana continuó en estado de agitación durante bastante tiempo después del derrocamiento de Machado en agosto de 1933. Durante meses la violencia indiscriminada de las turbas contra conocidos o posibles machadistas condujo a innumerables saqueos, asesinatos y destrucción de propiedades. En septiembre de ese año, la rebelión de los sargentos de Fulgencio Batista llevó al reemplazo del gobierno provisional de Céspedes por el de Grau San Martín. Grau fue el primer líder cubano del siglo XX que llegó al poder contra los deseos de Estados Unidos. En medio de una ola de sentimiento anti-imperialista, Grau en poco tiempo hizo pasar una legislación que anuló la Enmienda Platt; limitó la contratación de mano de obra extranjera, protegiendo así a los trabajadores cubanos; y estableció regulaciones que redujeron las ganancias de las compañías norteamericanas, así como otras medidas que reafirmaban la soberanía de la nación cubana (Aguilar 1972:174). También suspendió el pago de préstamos a acreedores norteamericanos, decisión que llevó a Estados Unidos a apoyar un golpe militar que lo arrojó del poder en 1934. Bajo la subsiguiente dictadura militar de Batista, numerosos líderes oposicionistas fueron asesinados o encarcelados, el activismo laboral fue violentamente reprimido y gradualmente se restableció "el orden" (Benjamin 1990:95, 103). Cuando la Universidad de La Habana fue reabierta en 1937, la actividad revolucionaria había cesado en su mayor parte.

El sentimiento nacionalista se mantuvo fuerte bajo Batista, sin embargo, y la presencia de la cultura afrocubana se hizo aún más evidente a fines de los 1930 que a principios de la propia década. Los

municipios y el propio gobierno central patrocinaron eventos en conmemoración de la muerte de Antonio Maceo y otros mártires afrocubanos de la Guerra de Independencia (Beruff Mendieta 1937:39). En 1933 tuvo lugar en Cienfuegos el primer festival de música nacional que incluyó la presentación de una comparsa (Urfé 1982:158). En 1935 salió al aire por la CMCF el show radial Sensemayá, un programa dedicado enteramente a la composición afrocubanista, y que presentó artistas como Ignacio Villa, Rita Montaner y Gilberto Valdés. En 1936, Fernando Ortiz fundó la Sociedad de Estudios Afrocubanos, primera organización de su tipo dedicada sólo a la investigación erudita de estas materias. Entre sus miembros fundadores estaban los compositores Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Gonzalo Roig, los activistas políticos Marinello y Roig de Leuchsenring, y artistas negros de la clase media como Nicolás Guillén, Eusebia Cosme, Regino Pedroso y Marcelino Arozarena. En 1938 Ortiz junto con los percusionistas Pablo Roche, Jesús Pérez y Aguedo Morales, organizó los primeros conciertos públicos de música y danza de la santería (Ortiz 1965:175). En 1939 tuvo lugar en Santiago el primer Congreso Cubano del Arte, en el que tuvieron destacada representación las manifestaciones artísticas afrocubanas.

Es importante enfatizar las "condiciones objetivas" en que vivían los afrocubanos en aquellos tiempos para comprender el significado del movimiento afrocubanista. La guerra racial de 1912 permanecía como un vívido recuerdo en la memoria de muchos. El teatro vernáculo con sus caras pintadas y sus retratos en general racistas del "negrito" y la mulata seguía siendo una de las más populares formas de entretenimiento del país. La presentación de comparsas en el carnaval era aún prohibida como una ofensa criminal en La Habana hasta fines de los 1930, tal como otras formas de música y baile afrocubanos prohibidos nacionalmente por los decretos presidenciales de 1922 y 1925. Los negros no tenían el derecho de formar sus propios partidos políticos, y padecían de discriminación laboral y medidas segregacionistas en muchos clubs y negocios. En el contexto de tales antagonismos raciales y culturales, los significados del afrocubanismo sin duda son ambivalentes. Los que proponían un arte afrocubano estilizado pueden ser vistos como defensores de una modalidad expresiva más progresista y también como promotores de una vía de cooptacion de la ex resión de resistencia de las clases subalternas.

n los cambiantes discursos asociados con el machadato, los líderes artísticos consiguieron definir una nueva y más aglutinadora representación del puebl• mediante sus composiciones. Lograron difundir

obras musicales que presentaban a los afrocubanos como parte importante de la nación, aún cuando la realidad social mostraba la continuación de su status de marginado y explotado. Las composiciones afrocubanistas sitúan en primer plano puntos en común entre los ciudadanos de Cuba y deja en la oscuridad las diferencias jerárquicas internas. Y mientras en cierto sentido representan una posición más tolerante hacia la cultura afrocubana, por otra parte y simultáneamente demuestran intolerancia hacia todo lo que no sea un "folklore universalizado." Estilísticamente, su surgimiento constituye una nueva etapa de relativa concesión en que la cultura negra callejera es aceptada, aunque sólo en los términos de la clase media europeizante.